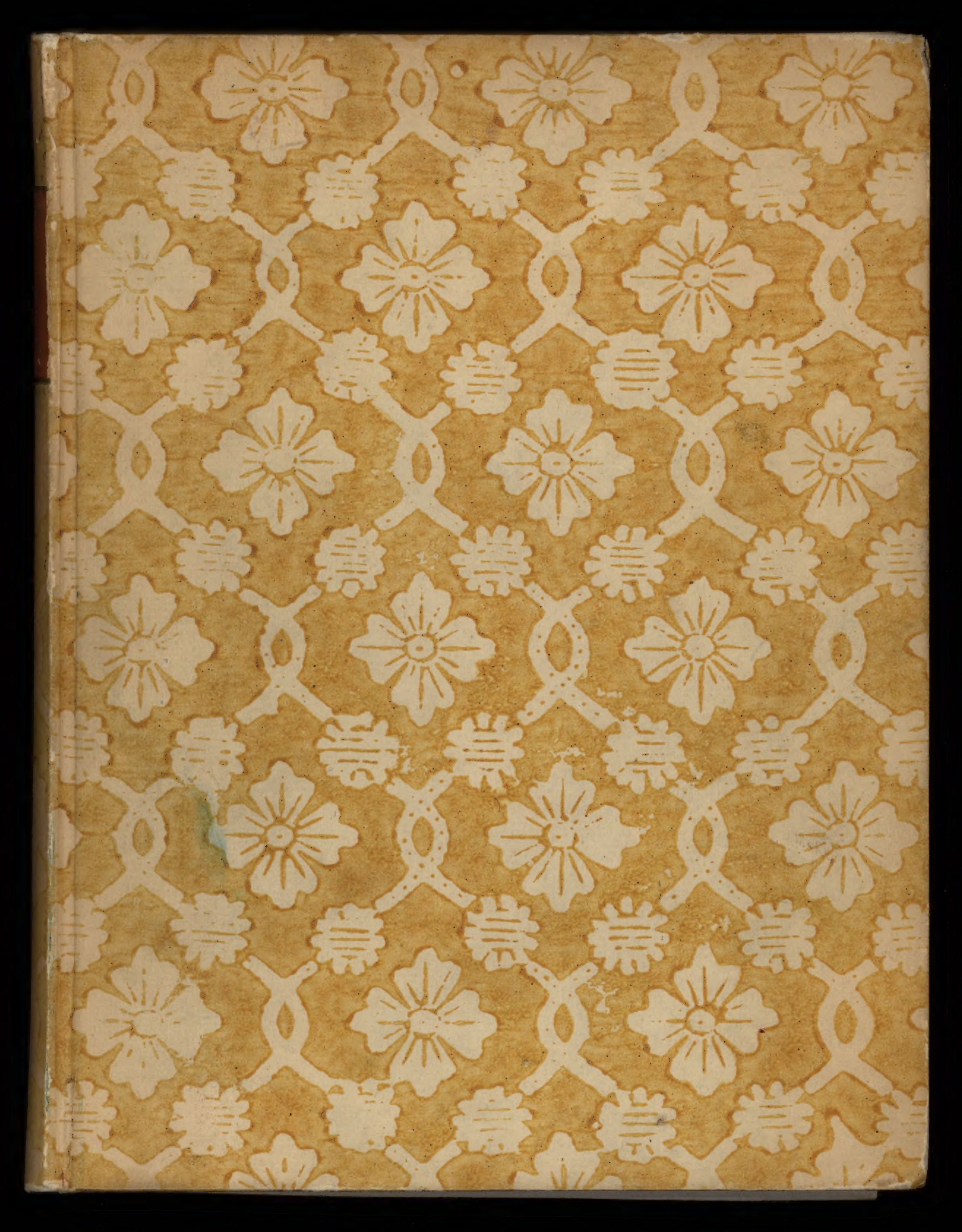
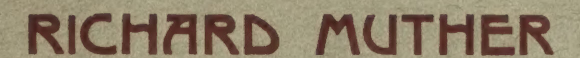








RICHARD MUTHER

La Peinture Belge au XIXe Siècle

TRADUIT PAR JEAN DE MOT

AVEC XXXII PLANCHES HORS TEXTE



BRUXELLES
MISCH & THRON, RUE ROYALE, 68

LA PEINTURE BELGE

AU XIX[e] SIÈCLE

BRUXELLES. — IMP. J. JANSSENS, 25, RUE DES ARMURIERS.

RICHARD MUTHER

LA PEINTURE BELGE

AU XIX[e] SIÈCLE

TRADUIT PAR

JEAN DE MOT

AVEC XXXII PLANCHES HORS TEXTE

BRUXELLES
MISCH & THRON, ÉDITEURS
68, RUE ROYALE

1904

Avant-Propos

L'historiographie de l'art a pris, dans sa forme vulgarisatrice, une extension considérable. Les histoires des diverses époques de l'art se succèdent aux monographies d'artistes qui, grâce aux perfectionnements des procédés de reproduction, prennent la forme de livres abondamment illustrés, tout en restant à la portée des bibliothèques les plus modestes. Un précis d'histoire de la peinture moderne en Belgique faisait encore défaut malgré le rôle qu'elle a si brillamment tenu durant tout le XIX[e] siècle. La remarquable *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*, par Camille Lemonnier (III[e] volume de *Cinquante ans de liberté*), qui date d'un quart de siècle, ne peut plus en tenir lieu, pas plus que les deux gros volumes de *l'Art flamand* que M. Dujardin a consacrés à l'époque contemporaine et qui contiennent plutôt des biographies anecdotiques que des études critiques. L'excellente et classique *Histoire*

de la peinture flamande, de A.-J. Wauters, ne fait qu'effleurer les temps modernes. M. Richard Muther vient donc de combler une lacune en condensant en une centaine de pages une histoire nerveuse et très personnellement pensée et écrite, de la peinture belge. C'est cet essai que les éditeurs m'ont demandé d'adapter et de présenter au public de langue française.

M. Richard Muther, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Breslau, est un écrivain scientifique auquel ses travaux d'érudition ont valu une juste réputation en Allemagne. Nous citerons notamment son étude et sa publication des illustrations du livre allemand de la période gothique à la Renaissance. Une délicieuse collection de monographies artistiques qu'il dirige, *Die Kunst*, et dans laquelle il s'est occupé lui-même, entre autres, de Cranach, de Léonard et de Velasquez, fait preuve de la diversité de ses connaissances scientifiques. Mais l'œuvre qui lui a valu une célébrité dépassant les bornes de la littérature spéciale, est l'*Histoire de la peinture au* XIXe *siècle*, en trois volumes, actuellement introuvable.

Depuis, certains chapitres ont été com-

plétés et spécialisés dans ses livres, plus détaillés sur la peinture française, la peinture anglaise et, enfin, sur la peinture belge.

Le grand ouvrage de Muther fit en Allemagne l'effet d'une pluie bienfaisante sur le terrain aride et poussiéreux de l'historiographie de l'art. Car, si dans les progrès que l'histoire de l'art a faits depuis Winkelmann, l'Allemagne tient peut-être le premier rang, l'érudition germanique revêt rarement une forme séduisante et aimable, et surtout la compréhension intime des œuvres d'art lui fait souvent défaut. Celles-ci ne l'occupent que comme documents archéologiques, dans lesquelles l'intérêt du fond prime celui de la forme. Cette tendance, à considérer surtout le côté littéraire de l'art, est d'ailleurs une caractéristique de l'art allemand lui-même, où les illustrateurs, donc les raconteurs, brillent au premier rang. Ainsi Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Menzel, Klinger....

Mais l'art allemand, grâce à quelques grands artistes dont la réputation est européenne, se débarrasse peu à peu de l'académisme et du provincialisme où il végétait. La lutte a été ardente et l'art officiel ne se tient pas encore pour battu. A Berlin notam-

ment, le nom de *Sécessionnistes*, qu'ont adopté les artistes indépendants, qui se sont retirés sur le mont sacré de l'art, est considéré, dans les cercles gouvernementaux, comme l'équivalent de révolutionnaires.

Mais si les aspirations nouvelles et attentatoires à l'état de choses établi, si les tendances actuelles de l'art moderne sont adoptées par le public cultivé, il faut l'attribuer en partie à la justification historique et critique que certains historiens de l'art, parmi lesquels il convient de citer avant tout Muther, en ont donnée. Le public cultivé allemand est plus livresque que sensitif, et il fallut lui démontrer la beauté nouvelle pour qu'il se laissât séduire par elle. Le livre de Muther fut fructueux à ce point de vue. Écrit dans un style pétillant et d'une légèreté qu'a rarement la lourde prose allemande, il donnait un cours complet d'histoire de la peinture moderne sous une forme entraînante et originale, tranchant singulièrement sur la littérature scientifique habituelle. Aussi le livre eut-il ses détracteurs passionnés. Les réactionnaires parlaient de *Journalistenstil*, ce qui est la dernière critique que l'on puisse faire à un savant allemand, tandis que la majorité des

lettrés le lisaient « avec l'intérêt soutenu d'un roman ».

Il faut d'ailleurs reconnaître que bien qu'il soit construit avec toute la rigueur scientifique de l'historien, — et l'on oublie trop souvent que la *critique* d'art est l'une des formes du *métier* d'historien, qui doit s'apprendre comme tout autre métier, — le livre a, par la forme dans laquelle il montre la lutte et la succession des formules artistiques, une originalité incontestable, et témoigne d'une compréhension d'art très personnelle sinon parfois un peu passionnée.

Ces mêmes qualités, on peut les retrouver dans ce petit livre. Si l'adaptation française lui avait fait perdre une partie de son charme littéraire, il faudrait s'en prendre au traducteur, qui s'est efforcé de serrer le texte de très près pour lui conserver son caractère et sa personnalité. Dans ce tableau d'ensemble de la marche de l'art belge, l'auteur a eu bien plus en vue de souligner les tendances générales que de s'occuper des personnalités. Aussi comprendra-t-on pourquoi certains artistes semblent sacrifiés au profit d'autres dont le rôle dans l'évolution fut plus marquant. D'aucuns lui reprocheront la sévérité de son apprécia-

tion de la défunte école historique, qui joua malgré tout son rôle. Comme Allemand, engagé dans le *Kultur-Kampf* pour l'art national, l'auteur a conservé contre elle une animosité particulière à cause de l'influence néfaste qu'elle avait eue sur ses imitateurs allemands. L'ardeur qu'il mit à lutter contre l'académisme officiel allemand, l'entraîne à attaquer encore l'académisme belge, qui ne nous opprime plus depuis longtemps. Quant aux omissions que l'on croirait pouvoir constater dans ce livre, l'on ne doit pas oublier qu'un critique étranger ne peut, malgré sa documentation, avoir été tenu au courant des innombrables petites expositions qui sévissent chez nous, et que fatalement sa principale source d'informations sera le Musée moderne. Mais il aura, sur des nationaux, l'avantage considérable de mieux pouvoir s'abstraire de tout sentimentalisme chauvin et des sympathies individuelles, et d'apprécier ainsi plus sainement le degré de bienfaisance universelle de l'art.

A ce titre, l'art belge peut se montrer satisfait du bilan, qu'a établi de lui, l'un des plus éminents critiques de l'étranger.

JEAN DE MOT.

La Peinture Belge

La visite du Musée moderne, à Bruxelles, ne procure pas une joie sans mélange. Si l'on sort du Musée ancien, l'on est frappé du nombre de toiles médiocres, poncives et vaines, qui ont été peintes au XIX[e] siècle. Depuis que la Galerie nationale de Berlin, de bienheureuse mémoire, a fait peau neuve, le Musée de Bruxelles est peut-être celui où s'étalent le plus de tableaux inutiles et encombrants. Leurs dimensions mêmes ont empêché qu'ils ne s'effaçassent ou ne fussent dissimulés lors du remaniement que l'on a récemment fait subir aux collections.

La Belgique a cependant joué un rôle décisif dans l'évolution de l'art moderne. Toute une génération de la peinture allemande a été fécondée par les œuvres de Gallait et de De Biefve, qui firent, en 1842, un voyage triomphal à travers l'Allemagne. Et à côté

de ces maîtres, qui jadis ont été surfaits, il en est d'autres, qui ne sont pas encore appréciés, aujourd'hui, à leur juste valeur.

Nous tenterons donc de passer en revue au seuil du XX[e] siècle la production artistique de la Belgique au XIX[e]. Les erreurs qui auraient pu se glisser dans ce livre trouveront leur excuse dans le fait qu'il n'existe que peu de travaux historiques préparatoires, pas même de catalogue critique du Musée de Bruxelles.

Nous rencontrerons tout d'abord les maîtres, dont l'art ne marque pas le commencement des temps nouveaux, mais le lent déclin des temps anciens. La Belgique est la patrie de Rubens, et longtemps les peintres se sont nourris des miettes tombées de la table du colosse. André Lens, qui est mort en 1822, semble être encore un élève de Rubens (1). L'on retrouve dans ses toiles : *Le Sacrifice à Bacchus* et *Ariane consolée par Bacchus*, les amours joufflus pirouettant dans les airs, qu'aimait Rubens, et le rouge éclatant des draperies et quelque chose du rayonnement que Rubens s'entendait à don-

(1) Ses tableaux ont été récemment placés au Musée ancien. (N. d. tr.)

ner aux chairs. Seulement c'est un élève de Rubens qui a lu Winkelmann. La coupe classique des visages et la noblesse des attitudes — qui font songer à la peinture sur porcelaine, — lui assignent une place entre Diepenbeck et Angelica Kaufmann. Parmi ses contemporains nous retrouvons les petits maîtres les plus divers. J.-L. de Marne peint des marchés aux bestiaux et des kermesses, qui font l'effet de craintives copies de Teniers ou de Berghem. Un paysage de J.-B. De Jonghe nous montre un cavalier en pourpoint rouge, chevauchant un cheval blanc, par des chemins creux d'un brun bleuâtre. C'est une variation timide du motif de Louis de Vadder. Ommeganck est inépuisable dans l'exécution d'animaux minutieux et léchés, que l'on pourrait comparer à ceux de Rosa di Tivoli. H. Voordecker dessine des natures mortes avec le pinceau pointu de Gérard Dou. Frédéric-Théodore Faber peint des paysans attablés, fumant la pipe, auprès d'une pinte de bière, comme jadis le faisait Ostade, tandis que P.-A. Hennequin se complaît en de petits portraits en médaillon. L'on ne peut pas dire que ces tableaux soient mauvais. Ils ont encore le sens raf-

finé des couleurs du XVIIIe siècle. Mais ils ne font que ressasser ce qui jadis avait déjà été mieux dit. La vieille tradition flamande languit, et nulle part l'on ne voit encore poindre les signes d'un prochain réveil.

Pour cela, il faut attendre la venue de David. Le grand artiste français passa les dernières années de sa vie à Bruxelles. Quelques-unes de ses meilleures œuvres se trouvent au Musée de Bruxelles. Le portrait du compositeur de Vienne est, en dépit du classicisme de son style, une œuvre étonnante. Quant au Marat expirant, c'est ce que David a peint de plus hardi. La façon dont le corps exsangue de la victime s'enlève sur le drap de bain blanc et la couverture verte, dont le coffre jaune clair s'harmonise avec l'encrier noir et la blanche plume d'oie, sur le gris froid de la muraille, tout cela évoque presque le coloris de Vélasquez. Même dans ses dernières œuvres, telles que *Mars désarmé par Vénus*, l'on ne rencontre aucune coloration blessante. Le maître puritain, bien qu'il eût chassé du Louvre les œuvres de Watteau, conserva cependant aux temps nouveaux la noblesse du coloris du XVIIIe siècle. Outre David, Gérard et Ingres eurent des rap-

ports étroits avec les Flandres. Leurs œuvres unissent aussi la plus sévère précision du dessin à une couleur franche, corsée, métallique. Les Belges ont fait leur profit des bonnes leçons de ces Français. Les sujets antiques qu'ils traitent ont beau être peu passionnants, l'on n'est pas moins frappé du bon goût, et des sérieuses connaissances techniques dont ils font preuve. Les Belges de cette époque ne se targuent pas, comme les Allemands contemporains, d'une génialité toute gratuite. Ils ont le respect de leur métier et ils savent qu'il ne suffit pas de colorier un mauvais dessin pour en faire un tableau.

Il s'agit d'abord des produits de cet aimable classicisme, quelque peu académique, dont témoigne l'*Enlèvement des Sabines* de David. Car le grand révolutionnaire, lorsqu'il vint en Belgique, s'était depuis longtemps dépouillé du rude naturalisme de sa période jacobine. Au sévère et au grave, avait succédé le joli et le gracieux. Il était hanté par la recherche du canon de beauté et du type normal et noble.

Les Belges le suivirent dans cette voie. Au Musée de Bruxelles, l'on voit une *Rencontre d'Enée et de Vénus*, par François

Picot, une *Rachel pleurant la mort de ses enfants*, de Roberti, *César recevant la tête de Pompée*, de P.-F. Jacobs. L'on sent dans tous ces tableaux, que leurs auteurs ont beaucoup travaillé d'après des moulages d'antiques et spécialement d'après les Niobides. Et cependant, leur raideur sculpturale leur donne je ne sais quel charme âpre, assez sympathique. En dehors de ces thèmes antiques, l'on ne traitait, aussi bien en France qu'en Allemagne, que des scènes empruntées à la vie populaire italienne. Aucun des sujets, que pouvait fournir le terroir, ne semblait digne du répertoire classique. Un arrière-plan de paysage italien excusait seul la représentation d'animaux ou de figures empruntées à la vie populaire. Les Flamands entreprirent également le pèlerinage d'Italie. Dans un tableau de Verboekhoven, l'on voit des taureaux, grandeur naturelle, solennellement couchés devant des ruines antiques. Philippe Van Brée nous conduit dans Saint-Pierre, rempli de prêtres et de paysans agenouillés devant les saintes images. François Bossuet et F. Simonau peignent des processions dans des villes italiennes, des pifferari, des Trasteverines, des bri-



GUSTAVE WAPPERS. — *Épisode des journées de septembre 1830.*

gands; bref, ils se fixent dans la contrée que Léopold Robert avait ouverte aux Français.

F. Simonau a, d'ailleurs, peint des portraits pleins de caractère. C'est, en effet, dans le domaine du portrait que les meilleures œuvres ont été créées. C.-O. Verhulst a, de ses portraits des princes Frédéric-Georges et Guillaume-Frédéric-Charles de Nassau, fait deux œuvres d'une âpreté toute spartiate. L'attitude guindée des personnages, la raideur du mobilier empire, les couleurs froides, sont bien dans le style de cette époque de militarisme, dont Napoléon était le dieu. Le style représentatif, que nous trouvons dans les œuvres de Gérard, est rendu d'une façon très satisfaisante dans le portrait que Mathieu Van Brée a peint du roi Guillaume Ier. Le plus grand peintre de ce groupe — même dans ses scènes mythologiques — est Navez. Il ne faut évidemment pas demander du tempérament et de la vérité à un classique. Qu'il peigne le *Songe d'Athalie* ou *Agar et Ismaël dans le désert*, un tableau est pour lui un théorème de géométrie. La tête d'Agar doit culminer au sommet d'une pyramide dont la base est indiquée, avec une

précision académique, d'un côté par un paquet de vêtements, de l'autre par le pied d'Ismaël. Mais à sa froideur marmoréenne ne se mêle ni fadeur, ni emphase.

Dans ses portraits il atteindra le naturalisme le plus élevé. Il renonce aux repentirs et à la beauté tiède. Les portraits de David, son maître, du prince de Gavre, d'une vieille et d'une jeune dame, évoquent les images qu'Ingres burinait merveilleusement comme des médailles. Dans le groupe de la famille de Hemptinne, il a su unir la plus scrupuleuse peinture du milieu, à l'analyse psychologique la plus serrée. Les couleurs froides, le bleu, le vert, le noir, le gris et le blanc des vêtements, composent une symphonie âpre et captivante. A côté d'Ingres et du Danois Eckersberg, on peut le considérer comme le meilleur portraitiste du début du XIXe siècle.

L'époque suivante marque une profonde décadence du goût. Il est cependant curieux de constater qu'elle fut jadis considérée comme l'apogée de l'art belge. Dans tous les pays de l'Europe, le Romantisme qui avait succédé au Classicisme, ne tarda pas à naviguer dans les eaux basses de la peinture d'histoire. Le baccile historique fut tout

spécialement cultivé en Belgique. Pendant quelque temps il sembla que la peinture d'histoire était réellement un produit national. La Belgique avait conquis sa liberté et était devenue un État indépendant. Un tel État indépendant n'avait que faire d'un art qui puisait ses inspirations à l'étranger. Il lui fallait un art, jailli du sol natal, qui plongeait ses racines dans un passé national, et c'est à ces sources nationales que puisèrent les peintres d'histoire frais émoulus. Ils opposèrent la splendeur du coloris de Rubens, l'éblouissement du velours et de la soie à la froideur marmoréenne du classicisme. Et bien qu'en France, le pas du classicisme à Rubens eût aussi été franchi, on les considéra comme les rénovateurs de l'art flamand national. On se fit un point d'honneur de leur confier de grandes entreprises et les sujets appropriés ne faisaient pas défaut. Le jeune État éprouvait le besoin, en noble de fraîche date, de se créer une galerie d'ancêtres. Il s'agissait d'évoquer les grands morts pour attirer leur bénédiction sur le présent. Il s'agissait d'exécuter les airs de bravoure de l'histoire flamande.

Le premier qui tint compte de cet état

d'esprit fut Wappers. Après avoir peint, en 1823, un *Regulus* d'après la recette classique, il se manifeste en 1830, par son *Bourgmestre van der Werf*. Le bourgmestre van der Werf, de Leyden, offre, durant le siège de 1576, son corps en pâture à ses concitoyens affamés. Un tableau évoquant le passé des Pays-Bas, peint en couleurs rubéniennes, l'année même de la proclamation de l'indépendance belge, devait amener au jeune maître un succès inouï. Du coup, le vieux Navez fut vieux jeu. Wappers fut le héros, vers lequel la jeunesse levait les yeux comme vers un dieu. L'année 1837, il atteignit l'apogée de sa gloire. Il avait envoyé à l'exposition son *Épisode de la Révolution belge*, qui évoquait ces jours troublés encore présents à la mémoire de tous. Tout Bruxelles afflua devant son tableau. L'on croyait reconnaître les portraits des héros populaires des barricades. Une médaille commémorative du tableau fut frappée. Tous les journaux, même en Allemagne, étaient pleins de Wappers. Ce fut un guide, que suivirent de nombreux disciples. Nicaise de Keyser parut en 1836 avec sa *Bataille des Éperons d'or*, où il montrait les communiers flamands

combattant héroïquement contre les forces supérieures de la France. La même année, Henri Decaisne peignait *la Belgique couronnant ses enfants illustres*, une sorte de Panthéon national. Bientôt après, Gallait et De Biefve entrent en scène. Lorsque leurs œuvres arrivent en Allemagne en 1842, les jeunes peintres, muets d'admiration, les contemplèrent comme des prodiges. Plus tard, Ernest Slingeneyer obtint un succès retentissant avec *le Naufrage du Vengeur*. Il semblait même, qu'une nouvelle floraison de la peinture murale allait s'épanouir. Car tous les édifices publics, qui s'élevaient de toutes parts, nécessitaient une décoration artistique. Et les édifices anciens, témoins d'un passé glorieux, ne pouvaient non plus se dérober à l'honneur d'être illustrés en style monumental. Un arrêté ministériel décréta que les deux Anversois Guffens et Swerts se familiariseraient avec la peinture à fresque et créeraient une peinture monumentale belge.

La joie créatrice, l'enthousiasme étaient grands. S'il était possible de susciter, par des commandes officielles, une floraison d'art, il se serait évidemment produit des choses inouïes. Mais la tendre fleur de l'art

n'épanouit pas sa corolle, par ordre. Lorsque les racines sont malades, l'arrosage ne peut rien. Les commandes officielles ne font pas d'épigones des personnalités artistiques, d'imitateurs des génies originaux.

Guffens et Swerts ne sont, d'ailleurs, que les comparses d'imitateurs. Cornélius et Overbeck, Veit et Schadow s'étaient essayés, dans leurs peintures murales, à ressusciter la peinture à fresque. Et les deux Belges ne firent que s'inspirer de ces imitateurs du *cinquecento*. Et ils ne sont naturellement pas allés plus loin que leurs inspirateurs allemands. Guffens a peint, à l'hôtel de ville de Courtrai, des scènes de la vie de Baudouin IX, qui vivait au XIII[e] siècle, et à l'hôtel de ville d'Ypres, l'entrée de Philippe le Hardi, en 1384. L'on y retrouve les armures et les manteaux flottants, les rois majestueux et les belles reines, les nobles chevaliers et les gracieux pages, en un mot, tout cet héroïsme académique qu'ont fait connaître les peintres de Dusseldorf et Schnorr von Karolsfeld.

De leur côté, les peintres d'histoire ont fécondé l'Allemagne. Aujourd'hui, l'on en crierait volontiers vengeance au ciel. Car les tableaux modestes et d'une facture naïve



LOUIS GALLAIT. — *Les Gildes bruxelloises rendant les derniers honneurs aux comtes d'Egmont et de Hornes.*

que l'on y faisait valaient autant, en tout cas, témoignaient d'intentions meilleures que les nullités léchées et bitumineuses qui naquirent plus tard sous l'influence belge. L'on a peine à comprendre ce que les jeunes Allemands pouvaient bien admirer chez ces idoles belges, et c'est à regret que l'on rattache Boecklin et Feuerbach à l'Académie d'Anvers.

L'*Épisode de la Révolution belge*, de Wappers, est, sauf restrictions, un tableau supportable. Inspiré directement des sentiments du moment, il est animé d'un souffle sincère. La couleur elle-même n'a pas mauvaise tenue. La scène se passant en plein air, Wappers a renoncé à l'habituelle sauce brune, et cherche à répandre sur son tableau un jour grisâtre. C'est là tout ce qu'on peut dire à sa louange. Combien peu le pathos théâtral convient au sérieux de la vie! Un héros de la liberté meurt, au-dessus de lui, un autre embrasse le drapeau. D'innombrables femmes tombent en pâmoison, non pas comme cela se produit dans la réalité, mais comme des modèles posés par un peintre qui connaît bien les statues grecques et les tableaux des anciens. Un fils mourant au premier plan évoque Adonis agonisant. Le

père et la mère ont l'onction des tartufes des mélodrames de Greuze. Une femme avec un enfant nu semble empruntée au *Massacre des innocents*, de Rubens, le blessé que l'on emporte à l'*Incendie du bourg*, de Raphaël. Et ce qui reste de naturel est étouffé sous l'ordonnance académique. Tandis que les baïonnettes étincellent et que les balles sifflent, tous ces gens semblent n'avoir d'autre préoccupation que de se grouper en pyramide, au sommet de laquelle flotte un étendard. L'on n'était pas encore capable, à cette époque, de coordonner en une œuvre d'art les éléments de la vie, sans que la main ordonnatrice ne s'y fît sentir avec trop d'insistance.

L'*Épisode de la Révolution* est d'ailleurs de beaucoup le meilleur tableau de Wappers. Des sujets nationaux, il passa à des thèmes cosmopolites et peignit les mêmes épisodes de l'histoire de France et d'Angleterre, que peignait alors Paul Delaroche. A mesure que l'horizon historique s'élargissait, l'art devenait plus superficiel. Une jeune fille tend une rose à Charles Ier marchant à l'échafaud et est payée de son attention par un regard d'hommage. Il suffit de citer ce tableau pour évoquer toute une époque de

sentimentalisme menteur et antiartistique.

De ses contemporains, l'on peut dire la même chose que de lui. L'État belge consacra, à cette époque, des sommes considérables à l'art. Les commandes les plus vastes furent faites, des toiles gigantesques furent recouvertes de couleur. Et l'on regrette les murailles qui sont dérobées à la vue par ces fastidieuses machines. Que signifient-elles? Que veulent-elles? Personne ne le sait. A une certaine distance, l'on ne distingue plus que la sauce brune tranchant sur les cadres dorés.

Si l'on s'approche, l'on ne trouve à dire que ce que Wilhelm Diez disait à Piloty qui l'avait prié d'examiner ses tableaux d'histoire : « Bon, voilà que ça commence. » (*Sie, da geht's zu.*) Et si nous prenons le parti héroïque d'approfondir le sujet représenté, notre admiration n'en grandit pas. Notre sens historique s'indigne à la vue de ces oripeaux d'arlequin, qui n'ont rien de commun avec les vrais costumes de jadis. Notre sentiment de la réalité s'insurge contre le manque de sincérité des sentiments étalés. La scène est-elle futile, pourquoi tant de bruit pour une vétille? Est-elle sérieuse, pourquoi faire servir l'his-

toire universelle à de faciles effets à la Meyerbeer? Combien Nicaise de Keyser est un artiste médiocre et doucereux! *La Bataille de Woeringen*, qui établit sa réputation, est déjà bien insignifiante. Un beau chevalier parade sur un beau cheval blanc. Les vaincus lèvent les yeux vers lui avec toutes les nuances de la vénération. Des mourants, à l'anatomie laoconesque, l'acclament. Les étendards et les manteaux claquent au vent. Les yeux s'écarquillent. Le ton larmoyant de l'école de Dusseldorf s'unit à la grossièreté du coloris. Nous retrouvons le même style historique dans toutes ses œuvres. Il peint un portrait idéalisé de Juste Lipse. On dirait d'un figurant de l'époque de Piloty. Que ce soient des négociants enrichis ou son confrère De Coene, il faut que leur image soit rehaussée par d'altières colonnes et des draperies tombantes, qui leur donnent l'éclat emprunté de gentilshommes à la Van Dyck. *La Bataille de Lépante*, d'Ernest Slingeneyer, est de nouveau un modèle du poncif du temps. Tout en haut se déroule un étendard. En dessous, don Juan d'Autriche, roulant les yeux comme un ténor d'opérette, plastronne. Et tout alentour ce ne sont que

crosses de fusils, sabres, bras, jambes, têtes turques coupées, yatagans sanglants qui sont disposés de façon à s'inscrire dans une pyramide délimitée par deux lattes obliques. Toutes les phases de la passion, de la colère sourde à l'enthousiasme extatique, sont représentées. Et le tout est enduit de l'habituelle sauce où se mélangent des couleurs enfumées allant de la pluche bleue au velours rouge. Ses portraits sont les pendants logiques de cette œuvre. Il a peint le peintre Bossuet, la boutonnière fleurie d'un ruban, majestueusement accoudé sur le livre d'histoire où il puisera l'inspiration de ses tableaux. Même dans la vie l'on ne pouvait renoncer à une pose héroïque.

H. De Caisne a, dans son gigantesque tableau des *Belges illustres*, dressé soigneusement l'inventaire des célébrités nationales et a utilisé avec application les portraits anciens. Cependant il ne s'élève pas au-dessus du niveau de l'imagerie scolaire. L'on est encore bien plus surpris de trouver si peu d'immortelles dans l'œuvre que fournit la longue vie de Gallait. C'est lui cependant qui, aux environs de 1850, était adoré comme un dieu par les jeunes Allemands. Ils pèlerinaient vers Gallait,

pour s'initier, dans l'atelier du maître, aux mystères de la palette et pour acquérir le tour de main final. Comment cela était-il possible ? L'on ne peut cependant dénier à Gallait certaines qualités picturales. Au Musée de Bruxelles se voit une esquisse : *Souvenir de Blankenberghe.* Un groupe d'hommes rapportent le corps d'un noyé au domicile conjugal. En dépit d'un gamin larmoyant et pathétique, qui assiste à la scène, il y a dans la conception et dans la couleur un certain reflet de la vie. De même son tableau célèbre : *les Serments de Bruxelles rendant les derniers honneurs aux comtes d'Egmont et de Horne*, n'étaient les stupides figurants à la Piloty, produirait une certaine impression funèbre. C'est tout ce qui, dans toute son œuvre, est encore susceptible d'émouvoir aujourd'hui.

Étrange ! les plus illustres critiques d'art de l'Allemagne consacraient, vers 1840, des pages enthousiastes à l'*Abdication de Charles V*, de Gallait, et le prenaient comme point de départ de profondes considérations sur la philosophie de l'histoire. Et aucun d'eux ne s'avisa de combien ce grand moment historique avait été regardé avec des yeux bourgeois et prosaïques. Ce fut une



JEAN-BAPTISTE MADOU. — *Les Politiques du village.*

tragédie grandiose que celle que joua le puissant empereur : le soleil ne se couchait pas sur ses États. Un jour, écœuré du monde et de lui-même, il renonça à sa couronne et alla enfouir ses derniers jours dans un cloître. Le prélude psychologique s'en retrouve dans le dernier portrait que peignit de lui le Titien. Que l'on compare le personnage apathique, fatigué, olympiennement indifférent, du tableau de Munich, au radoteur sentimental et larmoyant de Gallait ! Que l'on songe à Philippe II, le roi sombre et plein de morgue du tableau de Claudio Coello, et que l'on regarde ensuite le muscadin courtisan de la machine de Gallait ! Que l'on se souvienne des princesses espagnoles glaciales et hautaines, que peignait Velasquez et qu'on les confronte avec les plébéiennes qui chez Gallait joignent les mains en pleurnichant ! Que l'on évoque la noblesse des vrais costumes anciens, qui figurent sur les tableaux des maîtres, et qu'on leur compare ces oripeaux à bon marché, qui semblent empruntés à la garde-robe d'un théâtre ! L'histoire universelle est vue ici au travers du tempérament d'un inhabile régisseur, qui croit sa besogne accomplie lorsqu'il a accumulé, en un tableau chatoyant, les

coussins, les couronnes, les sceptres, les sièges et les portières flottantes. Tout chez Gallait est mise en scène. Dans la *Prise d'Antioche*, des croisés, des moines, des fuyards arabes, jouent aux soldats, à la lueur mélodramatique de torches. Dans le tableau où l'on voit Jeanne la Folle se penchant sur le lit de mort de son mari, cette scène horrible est traitée avec une correction mignarde et bien pondérée. Dans *la Peste de Tournay*, peinte en 1882, l'habileté calculée, avec laquelle une chose atroce, satanique, est arrangée en tableau théâtral, en devient insupportable. Que l'on lise les quelques pages que l'écrivain danois Jacobsen a écrites sur la peste de Bergame. Et qu'ensuite l'on regarde le prêtre qui, les bras ouverts, s'avance comme un Apollon, ce bel enfant de chœur qui, agitant la cloche, mendie les applaudissements des spectateurs, ces belles femmes à demi-nues, qui expriment leur désespoir en des gestes harmonieux! Il est étrange que la peinture d'histoire de cette époque qui étalait le pathos, là, où l'on n'avait que faire du pathétique, restât froidement académique, alors qu'elle aurait pu être terrifiante. Lorsque Gallait ne donne plus de leçons d'histoire, mais

lorsqu'il aborde d'autres sujets, le désagréable manque de sincérité de son art se montre peut-être plus encore. *La Chute des feuilles* est censée représenter une famille de mendiants. Gallait endort une mendiante, qui fait plutôt songer à une *Charité*, sous un arbre dont les feuilles jaunies tombent. Deux enfants se collent à ses genoux de façon à combiner la traditionnelle pyramide. Et au-dessus, comme saint Joseph dans les saintes familles de Raphaël, l'époux berce les dormeurs aux accords de sa guitare. Ou bien c'est une jeune fille qui, en travaillant à sa robe de noce, rêve des félicités futures. Sous le titre d'*Art et liberté*, il peint un ménétrier italien qui, bien qu'en haillons, a l'air aussi heureux que s'il portait dans sa besace le bâton de maréchal de Paganini. Les portraits sont peints suivant les mêmes principes. S'il fait un groupe de sa femme et de son enfant, la mère est naturellement une muse, et le bébé s'élance vers elle comme un amour demi-nu. Ses petites filles sont sœurs des jeunes pêcheurs de Richter. Les vieilles dames sont chatoyantes de soie et de velours. La pose est toujours solennelle. Les plus mauvaises ficelles du métier sont employées. Et s'il

s'agit du roi et de la reine, les portraits de Rigaud ne lui semblent pas encore assez pompeux. Il a entassé tous les emblèmes imaginables de la royauté, et combien maladroitement! Quelle fanfaronnade! Quelle vulgarité. L'or de ces tapis et de ces trônes est d'une brutalité barbare, le rouge des portières est venimeux, le manteau royal est d'un bleu glacial. La pompe de naguère s'est muée en une représentation de gala faite pour agir sur les sens. Rigaud peignait, Gallait fabrique des chromos.

Il est bien curieux que ces Belges de 1830 aient jadis été vantés pour leur habileté technique. En réalité, il n'y a parmi eux qu'un seul bon peintre : Jules de Senezcourt, qui peint des portraits de jeunes pages et des joueurs de luth, dans des tons chauds à la Couture. Les œuvres des autres n'ont même pas un charme pictural. Il leur manque tout sens de la couleur, toute idée des nécessités décoratives. Ce qui jadis était appelé belle pâte flamande, semble aujourd'hui n'être qu'une caricature de Rubens.

L'on ne se souviendrait même plus d'Edmond De Biefve, qui prit part, en 1842, avec Gallait, à un voyage triomphal à travers



Antoine Wiertz. — *Portrait du peintre.*

l'Allemagne, si l'on ne voyait consigné dans les livres d'histoire, qu'il traversa comme une comète l'empyrée de l'art. Dans son célèbre *Compromis des nobles*, une foule de héros, tout de soie habillés, posent solennellement entre des colonnades, volées à Véronèse, et un tas de figurants gesticulants les encadrent. Et puis, tout fut fini, son souffle s'était évanoui, sa force épuisée.

A côté de ces célébrités, l'on pourrait énumérer d'autres, qui suivirent la même voie, avec encore moins de talent. Une variété particulière de la peinture d'histoire, le tableau de genre historique, fleurissait à cette époque. Tandis que la peinture d'histoire proprement dite était consacrée aux événements marquants de la vie des peuples et des États, le *genre* initiait aux mœurs et aux coutumes, au mobilier et aux costumes du passé, sous le prétexte d'anecdotes sentimentales. Et le nombre de ces costumiers était très grand en Belgique, comme partout ailleurs. Alexandre Robert représente le *Pillage des églises d'Anvers au* XVIe *siècle*, ou bien le vieux *Signorelli peignant son fils mort*, en présence d'un prêtre éploré. Édouard Hamman, dans la *Messe d'Adrien Willaert*, transpose le concert de Giorgione dans le

style de Piloty. J.-B. Van Eyken peint un épisode de la vie du Parmigniano. Au reste, on ne tient pas du tout à savoir de quoi il s'agit, l'on en a déjà assez en regardant de loin ces têtes déplaisantes qui roulent les yeux. La peinture religieuse suit la même voie. L'on peut se demander quelle signification elle peut bien encore avoir de nos jours? Tandis que Guffens et Swerts se contentaient de réchauffer, dans le style des Nazaréens allemands, le Raphaël de la première manière, les principes de la peinture d'histoire conduisirent soit à la représentation ethnographique des mœurs, soit aux scènes bibliques à grand orchestre.

Horace Vernet avait, vers 1840, visité la Palestine, et, fort de ses études ethnographiques, il avait taillé de nouveaux costumes aux personnages bibliques. De même un Belge, Jean Portaels, séjourna en Palestine, et à son retour, il étonna le monde par la précision ethnographique de ses peintures. La brousse en feu, des chameaux, des giraffes, des hommes en turban et des femmes brunes, dignes de Sichel, font de ces mascarades bibliques de fades tableaux vivants. Alexandre Thomas prend comme thème le repentir de Judas, pour composer

un nocturne impressionnant, dans le style de Piloty. Mathieu peint le Sauveur siégeant pompeusement dans le cercle de ses courtisans. Les œuvres de Munkascy nous ont, d'ailleurs, saturés de ces représentations gala de la pompe céleste.

Cependant, durant sa dernière phase, la peinture d'histoire s'assimila certaines valeurs naturalistes, et passa du tiède académique à l'horreur sanglante. Modeste Carlier, peint, parallèlement au Français Sylvestre, un *Locuste* essayant des poisons sur un esclave. J. Stallaert, une *Mort de Didon*, un morceau pathétique à la Siemieradzky. Alfred Cluysenaer dans son grand tableau *Canossa*, étale, bien en évidence, l'impérial pénitent sur un beau tapis d'Orient. P. Van der Ouderaa traite une scène de la *Furie espagnole*. Une famille noble s'est réfugiée dans un couvent incendié, assiégé par les Espagnols. Les flammes viennent lécher les fenêtres, et les nonnes s'avancent, le crucifix à la main, au-devant des envahisseurs. Tous ces tableaux témoignent, comme ceux des Espagnols contemporains, de beaucoup de savoir et parfois d'une louable puissance naturaliste. Cependant l'essence même de la vieille peinture d'histoire est restée inaltérée,

bien que la mise en scène en soit soignée comme pour une pièce de Sardou. D'autre part, les portraits idéalisés de Belges illustres du XVIe et du XVIIe siècle étaient de mode, ainsi que des intérieurs d'églises et de palais, avec un remplissage historique quelconque. Joseph Van Lerius fait d'Erasme de Rotterdam un héros de théâtre fanfaron. V.-J. Genisson fait visiter la cathédrale de Tournai, aux archiducs Albert et Isabelle, suivis d'un cortège solennel. Van Moer immortalise les aspects pittoresques de l'Italie et du vieux Bruxelles et les anime, après coup, de petites figures, habillées de couleurs vives. Même dans les portraits, l'on recherche des effets semblables, conformes à l'esprit de la peinture d'histoire. Cluysenaer, dans *Une Vocation*, assied dans un fauteuil de velours un gamin qui, pittoresquement enfoncé dans les coussins, griffonne un dessin et se découvre ainsi une vocation. Liévin De Winne donne au roi Léopold Ier la pose des princes qui, dans les tableaux de parade d'Anton von Werner, font valoir leur uniforme constellé de décorations et leurs bottes étincelantes. Il serait oiseux de citer plus de noms encore. Car cette floraison d'art belge du milieu du siècle était



ANTOINE WIERTZ. — *Une Scène de l'enfer.*

une chose toute factice. Le public prenait plaisir à retrouver, en des images coloriées, les grands faits et les grands hommes qu'il connaissait par les livres d'histoire. Sous les cadres se trouvent des pancartes expliquant le sujet et désignant, par des numéros, les célébrités représentées, tout à fait comme cela se fait de nos jours dans les journaux illustrés. Pour qui ne s'intéresse pas à ces personnages ou aux catastrophes historiques, les tableaux sont absolument sans valeur.

Mais les conséquences furent plus tristes encore. La peinture d'histoire absorbant toutes les forces, l'on n'avait pas d'objectif plus élevé que de costumer des modèles, et de les faire grimacer, et l'on désapprit tout à fait à regarder la vie. La peinture de mœurs jouait à côté de la peinture historique un rôle tout à fait accessoire. Comme on était accoutumé à ne regarder que les tableaux qui racontaient des histoires, les peintres de genre durent également puiser dans le même ordre de sujets. Les tableaux d'histoire mettant en scène les tragédies de l'histoire universelle, les tableaux de genre représentaient les tragi-comédies de la vie journalière. Les uns servaient à l'édifica-

tion, les autres au divertissement. Aussi les peintres donnaient-ils la chasse aux choses les plus insipides. Voltaire a dit à propos de l'opéra, que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante ; l'on pourrait appliquer cette épigramme, avec une variante, à tous les tableaux de genre.

Ignace Van Regenmorter fut le premier à entrer dans cette voie. Des paysans dansant et faisant de la musique, c'est son thème inépuisable. Alors vint Ferdinand De Braekeleer, qui fait célébrer à des vieilles gens des jubilés et fait se divertir des enfants et de bonnes vieilles femmes, en des fêtes populaires. Teniers était son modèle, seulement il édulcora et tempéra encore le style de salon de ce maître. Tous ces personnages rient, non d'un rire naturel, mais comme rit un modèle qui pose. En dépit des peines qu'il se donne pour inventer des épisodes humoristiques, son esprit en conserve « ne ferait pas sortir un chien de dessous le poêle ». Dans le tableau, *le Comte de la Mi-Carême,* l'on voit un vieux bonhomme en costume de pierrot qui, d'une fenêtre, jette des bonbons à des enfants. Les voilà qui en sont venus aux mains. Un gamin a tendu un panier pour recueillir les friandises, un autre le

bouscule. L'un rit, l'autre adresse des regards de reconnaissance au bienfaiteur, un autre pleure, un autre encore s'étale, une fillette en secoue une autre par l'oreille. Cette accumulation recherchée de poses de modèles semble d'autant plus insipide que De Braekeleer a entassé tout ce tohu-bohu dans le cadre inflexible d'une composition académique. Une vieille femme debout au milieu des enfants doit former le sommet d'une pyramide, dans laquelle tout vient s'imbriquer.

Dans *la Noce d'or*, rien n'est écœurant comme l'humour d'atelier avec lequel les deux vieux font des ronds de jambes, le feint intérêt des assistants, leurs sourires et leurs grimaces, la gaucherie de l'ordonnance conforme aux recettes de Teniers. De Braekeleer est le vrai représentant de cette insipide peinture de genre, qui régnait partout à cette époque. C'est un art, bon pour des magazines de famille, dont le but suprême était de faire sourire béatement les visiteurs des expositions.

Madou a, du moins, le mérite d'avoir un peu fait sortir le genre belge de ce cadre étroit. Tandis que De Braekeleer peignait toujours le même bonhomme, Madou l'a avantageusement remplacé par une plus

grande variété de types. Le plus inventif des peintres d'alors, il regardait la vie humaine comme une grande farce populaire. Grenadiers contant fleurette à des soubrettes, de vieux marquis puisant, avec une morgue élégante, une prise dans leur tabatière ; des adolescents expérimentant leur première pipe ; des politiciens de cabaret qui discutent un article important ; de vieux bonshommes qui envoient la fumée de leurs cigares, avec des airs de profonde philosophie ; un ivrogne, s'endormant auprès du tonneau de bière, est ramené au domicile conjugal par sa moitié, à la grande joie des autres consommateurs ; des paysans qui sottement discutent avec leur avocat ; des devineresses qui tirent les cartes pour de jolies filles ; de vieux messieurs, évincés par les servantes auxquelles ils font la cour... Voilà quelques exemples de son riche répertoire. Ce sont évidemment des types, et non des figures prises sur le vif. Si Madou peint des politiciens de village, il faut que toutes les nuances de l'intelligence humaine soient représentées : le niais, qui ne comprend rien, le malin, qui sait tout mieux que les autres, le philosophe, auquel chaque réunion du conseil communal donne l'occasion d'épiloguer



Henri Leys. — *L'Atelier de Franz Floris.*

sur les mystères de la création, l'indifférent, qui ne se soucie de rien. Tous ses jolis garçons et ses orgueilleux paysans, ses mères sévères et ses vierges embarrassées, ses élégants galantins et ses grands-pères chancelants pourraient tout aussi bien être Anglais, Allemands ou Suédois. Il aime par trop à opposer, en des rapprochements forcés, le village et la ville, le beau monde et le peuple. Il est suranné, déplacé, depuis la Révolution, de montrer dans *la Fête au château,* le noble propriétaire, qui traite ses paysans, et s'amuse bruyamment avec sa famille de la rusticité de ses hôtes, de leur sotte contrainte ou de leur gloutonnerie. La plaisanterie est tout aussi gratuite dans *le Trouble-Fête.* D'élégants petits-maîtres de la ville font la cour à des beautés de village. Celles-ci sont très flattées de cet honneur et leurs coquetteries excitent la jalousie de leurs courtisans rustiques. Tout cela est emprunté bien plus à des nouvelles qu'à la réalité, qui ne se compose pas exclusivement de musique, de danse, de fleurettage, de ripailles, de grimaces et de balourdise.

Cependant Madou se différencie avantageusement de De Braekeleer en ce qu'il n'a pas l'humour par trop apprivoisé de Teniers,

mais la verve débridée de Brouwer. Il ne fait pas prendre des expressions à des modèles, mais il saisit quelque chose du mouvement pétillant de la vie, comme le fit Hogarth en Angleterre et Marstrand en Danemark. En outre, il unit parfois à la peinture incisive des caractères, certaines visées picturales. Si ses tableaux aux figures nombreuses font penser à des chromos, il est d'autant plus charmant de voir dans les petits, la lumière pénétrer par une fenêtre latérale et venir jouer sur le sol, les cruches et les balais, et les vieilles chaises de paille. Et cet amour de la nature morte l'a souvent amené à cette couleur locale, faite d'intimité, que l'on aime chez Vautier, le peintre de la Souabe.

Adolphe Dillens est plus doux, plus bienveillant, plus timide. Il peint des gas patinant avec de jolies paysannes, des hussards pimpants, caressant des filles d'auberge ; des amoureux timides qui apportent des bouquets à leur flamme; des fillettes qui écoutent une déclaration d'amour et qui, confuses, jouent avec leur tablier ; des coups de vent retournant des parapluies ; un cordonnier galant prend mesure de souliers à ses clientes et sa main s'oublie un peu trop

au-dessus de la cheville. C'est un petit monde innocent et intime, où pas un bruit de la lutte pour la vie n'a pénétré.

Nous citerons encore Théodore Gérard, qui peint des kermesses avec des paysans dansants et trinquants dans le genre de l'Allemand Kurzbauer. Voilà les principaux peintres qui, comme leurs contemporains anglais et allemands, avaient chaussé leur nez de lunettes coloriées qui leur faisaient voir la vie tout en rose.

En cela gît la superficialité de cet art. Le paysan n'est pas un pantin, qui n'a d'autre utilité que d'amuser le visiteur d'expositions, par ses balourdises comiques. L'ouvrier n'est pas l'insouciant savetier de la fable, qui voit dans l'absence de besoin le plus grand bonheur de la vie. Ainsi dans tous ces tableaux on en a fait des marionnettes de Guignol. Les peintres ne savaient pas ou ne voulaient pas savoir qu'au dehors il y avait un peuple qui gémissait et mourait de faim. Le présent ne pouvait être représenté que suave et aimable, et l'on chantait sous la forme de tableau de genre, des hymnes au bon vieux temps, et cela à une époque où le monde n'était ni vieux ni bon. Tandis que la Révolution de 1848 se

préparait, un certain changement se produisit. Alors que le drapeau tricolore flottait au vent, et que l'on chantait des chants démocratiques, les peintres de tous les pays commencèrent à se mettre plus étroitement en rapport avec la vie. Le marivaudage ne leur suffisait plus. Ils voulaient parler aussi de ce qui se produisait, ils voulaient combattre pour les graves problèmes que se posait l'époque.

Les Belges furent également un peu touchés par ce mouvement. Jadis l'on était humoriste, l'on devint philanthrope. Le prolétariat, la misère sociale firent leur entrée dans l'art. A. Hunin, spécialement, se fit connaître par des tableaux, partant évidemment d'un bon sentiment, qui montraient, sur un ton pathétique, la misère du pauvre. Certes, lui-même n'aurait pas recherché la réalité dans son tableau *Humble Vérité.* Les gamins nus qui, dans sa *Distribution des aumônes*, sont accroupis sur les marches, n'exhibent pas la nudité de la misère, mais des anatomies grecques, et les pauvres femmes qui tendent les mains vers le pain ressemblent moins à des femmes de prolétaires qu'à des madones de Raphaël.

En général, la peinture belge n'a pas



HENRI LEYS. — *Le Génois Pallavicini recevant le droit de cité en 1541.*

encore d'yeux pour la vie contemporaine. Car les peintres d'histoire, dans le but exclusif de peindre des manteaux et des maillots bariolés, exhumaient de la poussière des livres les plus obscurs héros. Madou faisait des mots sur la vie. Et de même que le souriant De Braekeleer n'était qu'un reflet mourant de l'art de Teniers, le larmoyant Hunin ne fut qu'un épigone de Greuze. Aucun d'eux ne s'occupe des besoins, des espérances et des soucis des vivants. Le siècle a eu beau souffrir et lutter, engendrer des idées nouvelles, on n'en remarque rien dans l'art.

Subitement, il se produit un changement à vue. Comme du néant, jaillit la figure d'un homme qui est vraiment un enfant du siècle. Un maître apparaît dans les œuvres duquel éclate, avec le bruit du tonnerre, l'esprit des temps nouveaux. Cet artiste n'est pas seulement un démocrate qui fait de son pinceau une arme avec laquelle il combat pour les pauvres, les déshérités, le peuple, — toutes les questions de sphinx que le siècle propose se reflètent dans ses œuvres comme des problèmes géants. Antoine Wiertz entre dans l'arène. Wiertz est un homme curieux. Fils d'un gendarme,

il naquit à Dinant, en 1806, et, sans doute, il était quelque peu Allemand de par l'ascendance paternelle, qui était saxonne. Cela permettrait à ceux qui croient au principe des nationalités, de reconnaître un héritage allemand dans sa tendance à l'idéologie et à la philosophie. Les protections ne lui firent pas défaut. Un riche Mécène, du nom de Maibe, l'envoya en 1820 à l'Académie d'Anvers. En 1832, il obtint le prix de Rome et il partit la même année pour l'Italie. Là il commença son grand tableau *les Grecs et les Troyens se disputent le corps de Patrocle.* « Je veux me mesurer avec Rubens et Michel-Ange, » écrivait-il. Et le vieux Thorwaldsen, auquel il montrait sa toile, disait : « Ce jeune homme est un géant. » Cependant les artistes et les critiques y prêtèrent peu d'attention au salon de Paris de 1839, où il l'avait exposée. Wiertz ne se laissa pas abattre par cet échec. Il croyait en sa mission, il voulait graver son nom en lettres d'or dans les annales de la Belgique. Dès son retour en Belgique, il entreprit des tableaux encore plus colossaux. A Liége, où sa mère vivait alors, il obtint du bourgmestre d'occuper une église abandonnée, et il y tendit une toile gigantesque qu'il couvrit d'une composition

géante : *la Révolte des enfers contre le ciel.* Un autre tableau aussi colossal : *le Triomphe du Christ*, eut pour résultat que l'État lui construisit un vaste hangar auquel quelques colonnes en ruines donnaient vaguement l'aspect d'un temple grec et qui était de taille à contenir les plus vastes machines. C'est le Musée Wiertz, que Baedeker renseigne actuellement comme étant une des principales curiosités de Bruxelles.

On en parcourt les salles ballotté par des impressions diverses. L'on ne peut se défendre du sentiment que Wiertz était quelqu'un, qu'un cœur battait dans sa poitrine et qu'il mit son art au service de buts nobles, grands et gigantesques. C'était un libre esprit, un homme moderne, qui avait rompu avec toutes les formes de religion gouvernementale, avec tous les chauvinismes. C'était un lutteur qui déclara une guerre acharnée aux vieilles perruques, à tout le poids mort du passé, que l'on traînait avec soi, et qui voulait du nouveau. Ses tableaux en témoignent. Ils posent des problèmes dont tous nous nous préoccupons. Dans toute son œuvre vit l'âme moderne avec ses souffrances et ses doutes, ses désirs et ses rêves d'avenir. Même lorsqu'il traite des sujets que l'art

représentait depuis des siècles, il y met le sentiment d'une humanité nouvelle, la pensée d'un nouvel âge du monde.

Tout d'abord viennent des œuvres d'un contenu allégorique et biblique. Dans le tableau *le Phare de Golgotha*, ce n'est pas, comme le font les anciens maîtres, le crucifiement ou le jugement dernier qu'il peint. Il célèbre le christianisme comme une émancipation de l'humanité, comme la religion d'amour qui supprima le despotisme et l'esclavage et promit la liberté aux pauvres et aux opprimés. Toute son œuvre est tendue vers cet idéal de liberté. Tel un marquis Posa dans l'art, il parle souvent de choses qui font dresser l'oreille à la magistrature. Qu'on regarde le tableau hardi : *les Choses du présent devant les choses de l'avenir*. Un père montre à ses enfants des objets bizarres, des objets qui ont été exhumés de quelque endroit préhistorique. Ce sont nos canons, nos sceptres, nos décorations, nos drapeaux, et toutes ces choses ne sont plus que des curiosités incompréhensibles pour ces hommes de l'avenir, qui habitent le plus beau des mondes, où ne règne que la paix et la liberté. La paix universelle et perpétuelle, c'est son rêve le plus ardent. Dans *le Dernier*



Charles De Groux. — *L'Ivrogne.*

Canon, l'on voit un champ de bataille. Des blessés se tordent dans les douleurs. Tel a eu le bras emporté, tel autre la jambe. Des femmes se jettent en hurlant sur leur époux qui agonise. Et au-dessus de cette scène d'horreur plane le génie de la civilisation qui de son bras puissant brise le dernier canon. D'autres figures allégoriques, l'art, la science, la musique, le commerce, l'agriculture, l'entourent. L'une d'elles met le feu à un poteau qui porte l'inscription : Frontière. Tout autour une humanité joyeuse, née lorsque la paix se fut répandue sur la terre, vit en un nouvel âge d'or. La même idée est traitée d'une autre façon dans *Chair à canon*. Dans un champ gît un canon. De jolis petits enfants jouent soldat. Leur jeu charmant se transformera en cruelle réalité et ils seront les premières victimes de leur funeste jouet. On peut rattacher au même ordre d'idées trois groupes sculpturaux qui sont les dernières œuvres de l'artiste, et qu'il aurait voulu voir élever sur une place publique. Le premier représente la *Naissance des passions*, de ces instincts bestiaux, causes de tous les maux de l'humanité ; le deuxième, *la Lutte*, ce sont deux brutes sauvages, qui, écumantes de colère,

se précipitent l'une sur l'autre ; le troisième, le *Triomphe de la lumière :* le génie de la civilisation qui dompte l'erreur et conduit l'homme au bonheur et à la paix. Dans une autre œuvre que l'on pourrait croire inspirée par les combats de barricades, l'on voit une soldatesque brutale qui fusille des femmes et des enfants. La formule la plus simple pour l'expression de ses idées pacificatrices, il l'a trouvée dans son tableau *Une Scène de l'enfer :* Napoléon, personnifiant la guerre, est entouré par les mères, les femmes, les fiancées et les enfants qui ont perdu des fils ou des époux, des fiancés ou des pères. Des mains frémissantes lui tendent des restes horribles, bras et jambes de ses victimes, des malédictions l'assaillent, hurlées par cent bouches édentées et écumantes. L'on sent que ce n'est pas seulement un peintre qui parle, mais encore un apôtre, un philanthrope.

Il brosse ses toiles sous l'empire d'une idée bourdonnante. Il veut améliorer les hommes, créer une civilisation nouvelle. Aussi s'élance-t-il, comme Goya, sur tout ce qui lui semble un reste des temps brutaux et barbares. Sous le triptyque : *Pensées et visions d'une tête coupée*, il écrit une longue

légende sur la peine de mort, qui se termine par ces mots : « Si l'affreux instrument de Guillotin doit être anéanti un jour, que Dieu en soit loué. » Dans *Une Seconde après la mort*, il montre une âme humaine s'élançant dans l'Ether et pour qui, dans l'espace infini, la terre, la grande terre est subitement devenue petite, imperceptible. Dans le tableau *la Puissance humaine n'a pas de limites*, il rêve d'une belle *surhumanité*, d'êtres qui se sont débarrassés de toutes les petitesses et qui dominent l'univers par la force de leur esprit.

L'on ne peut plus prétendre aujourd'hui qu'il soit contraire à l'essence de l'art de représenter de telles choses et de mettre le pinceau au service de buts humanitaires. Car le cri de guerre *l'art pour l'art* n'était en somme qu'une doctrine passagère. *La Madone de saint Sixte*, elle-même, n'était pas une pure œuvre d'art, mais servait également à un autre idéal. Et pourquoi serait-il antiartistique de mettre l'art au service de semblables idées, pour autant qu'un artiste ait la force de donner à ses idées une forme artistique? Wiertz anticipe sur plus d'une chose que nous admirons aujourd'hui chez Watts. Lorsqu'il exposait toutes ses œuvres

au profit d'œuvres de charité, lorsqu'il prenait des dispositions pour qu'elles restassent réunies dans un lieu public, il obéissait aux mêmes impulsions philosophiques et éducatives que le grand Anglais. Et sans doute personne, pas même un artiste imaginatif, n'a quitté le musée Wiertz, sans en rapporter certaines inspirations.

Dans les premières œuvres de Klinger, entre autres dans ses drames *Un Amour* et *Une Vie*, l'on retrouve plus d'une chose qui a déjà été dite par les tableaux de Wiertz. Plus récemment encore, Jef Lambeaux, dans son gigantesque bas-relief des *Passions humaines*, défraye son art presque exclusivement d'idées de Wiertz. Au point de vue artistique pur, il a donné l'essor à certaines questions qui nous préoccupent encore. Beaucoup ont depuis Cornelius rêvé d'un art qui, comme aux jours de l'Hellade, aurait transfiguré la vie. Cependant la réalisation de ce rêve est déjà rendue illusoire par des raisons techniques. Car la peinture à fresque ne résiste pas à l'humide climat du Nord. La peinture à l'huile, de son côté, n'est pas monumentale, et a, comme autre inconvénient, le miroitement du vernis qui nuit à l'effet. Wiertz essaya de tracer un



Charles De Groux. — *Le Bénédicité.*

chemin mitoyen. Il peignit à la peinture mate sur une toile non apprêtée, ce qui donne à ses tableaux l'aspect de gobelins. L'on peut se demander s'il convient de faire de la peinture une imitation de tapisserie, cependant l'on ne peut refuser à ses toiles, vues à distance, un grand effet décoratif. Il y a même une certaine grandeur dans ce fait qu'au cours d'un siècle, qui ne sut pas employer la peinture décorative, il exécuta ces tableaux gigantesques, qui, il le savait à l'avance, ne pouvaient trouver place dans aucune église, dans aucun hôtel de ville, dans aucun musée. Si, néanmoins, le musée Wiertz ne réjouit pas le visiteur, si l'on en vient même à douter que Wiertz ait vraiment été un apôtre et non un bruyant charlatan, c'est avant tout que ses idées les plus hautes en côtoient de bien banales et puériles.

L'art peut éduquer, mais il n'arrivera à ce but que s'il agit sur le cœur, doucement, insensiblement, et si le parti pris ne se pousse pas brutalement au premier plan. Wiertz est en cela aussi maladroit que Hogarth ou Véreschaguin. Il ne respecte pas assez la limite qui sépare l'œuvre d'art de l'article du journal, du fait divers sensa-

tionnel. Dans le tableau *l'Inhumation précipitée*, il plaide la cause de l'incinération des cadavres. Un homme, qui a été mis en bière, revient à lui, et, affolé par la peur, essaye de soulever le couvercle. *Faim, folie, crime :* une pauvre fille poussée par la misère, a tué son enfant, et avec un cri satanique, elle brandit triomphalement le couteau dont elle s'est servie. *L'Enfant brûlé*, traite la question des asiles de protection de l'enfance. Une pauvre femme a, pour aller aux provisions, abandonné pour quelques instants, son enfant endormi. A son retour, le berceau a pris feu, et elle se précipite, affolée par la douleur, sur son bébé carbonisé. Dans un autre tableau, c'est le matérialisme qu'il prend à parti. Un homme blasé, qui ne croit plus ni au monde, ni à lui-même, se fait sauter la cervelle, qui jaillit comme le pus d'un ulcère. Dans les *Pensées et visions d'une tête coupée* se déroule toute une histoire, si effrayante, que les cheveux s'en dressent sur la tête. Dans d'autres cas, les plus grossiers effets de musée de figures de cire ne sont pas dédaignés; ainsi les tableaux de *la Liseuse de romans* et de *l'Inhumation précipitée* sont enfermés dans une sorte de chambre des horreurs dans

laquelle le regard pénètre seulement par un petit trou. D'autres fois, c'est la fameuse histoire des raisins de Zeuxis qui l'empêche de dormir. Dans une niche, il peint des livres et une bouteille, le tout en trompe-l'œil. Ou bien c'est une femme, peinte sur la muraille, qui vous regarde. Puis c'est un chien au fond d'une niche, ou encore une clef pendant à un clou simulé et tout ce qu'on peut imaginer en fait de sottes plaisanteries de ce genre.

Son portrait peint par lui-même n'inspire pas non plus grande confiance. Le manteau, picturalement jeté sur les épaules, les bras croisés, le profil grec, la palette géante et la brosse géante, tout cela fait plutôt songer à un poseur qu'à un fondateur de religion. D'ailleurs plus d'un trait de sa vie confirme l'impression produite par le portrait. Il y a chez lui beaucoup de puffisme qui contredit singulièrement ses nobles principes. Le pire est que la peinture de Wiertz soit grossière et qu'elle ne puisse satisfaire en rien quiconque aime l'art pour l'art. Certes, nous aimerions à voir les idées de notre temps magnifiées en de nouveaux et vastes symboles. Nous admirons Watts parce qu'il nous a montré le chemin qui conduit vers cette terre promise d'un nouvel art sacré. Mais

dans les œuvres de Wiertz la forme n'en est pas encore trouvée. Original comme penseur, comme peintre, il n'est qu'un imitateur d'art ancien. Il croit créer du nouveau, alors qu'il met une nouvelle signature au-dessous de figures empruntées aux anciens. En vérité, l'on ne peut pas abuser du bien d'autrui avec moins de scrupules. Il s'est servi, notamment, des formes de Rubens, avec autant de sans-gêne que s'il avait été son légataire universel. *Le Phare de Golgotha* n'est qu'une variante de *l'Élévation de la croix*, qui est à la cathédrale d'Anvers. *La Révolte des enfers* n'est qu'une variante de *la Chute des anges*, que connaît tout visiteur de la Pinacothèque de Munich. Les enfants qui jouent soldat dans *Chair à canon* sont des amours de Rubens, et le petit prisonnier qu'ils ont fait vient de *l'Incendie du Bourg*, de Raphaël. *La Jeune Sorcière* est la *Suzanne au bain*, de Rubens, et dans le tableau *les Orphelins*, comme dans *l'Enfant brûlé*, la figure de la mère qui lève les bras en hurlant est empruntée au *Massacre des Innocents*, de Rubens.

Ce sont les gestes et les passions poussés au paroxisme du pathétique de l'époque baroque que peint Wiertz et non ceux de



ALFRED STEVENS. — *La Dame en rose.*

notre temps. Des géants qui se tordent en des paquets de chair, des enfants qui s'accrochent à des cercueils, des manteaux flottants et des visages grimaçants, tels sont les éléments de son art.

En principe, l'on n'aurait rien à objecter à l'emprunt de formes anciennes. Car il arrive toujours que l'esprit s'émancipe le premier et ce n'est que bien plus tard que la forme fait éclater le vieux moule. Wiertz serait encore remarquable si tout au moins il avait tenté de donner à ses œuvres une tenue artistique digne des vieux maîtres. C'est ce qu'il a complètement négligé de faire. Tout à l'effort de beaucoup dire, il n'a attaché aucun prix à la façon dont il le disait. Il partageait, avec Cornélius, l'opinion que le tableau est un manuscrit dont le contenu seul a quelque importance et non la beauté de l'écriture. Il y a au musée Wiertz quelques tableaux qui ne manquent pas de qualités picturales. Le portrait de sa mère au rouet prouve qu'il avait regardé avec intelligence les œuvres des anciens Hollandais et spécialement de Nicolas Maes. Il se moqua de confrères envieux qui prétendaient qu'il ne savait pas peindre, en une jolie nature morte, une carotte et un oignon,

sous laquelle il inscrivit : « Fait par P. Verduldig après 15 leçons de peinture. » Certaines de ces académies féminines ne sont pas d'un mauvais ton de chair et témoignent qu'avec de la patience il serait devenu un peintre supportable, à peu près dans le sens de l'Allemand Riedel. Parfois dans de petits tableaux, tels que *la Tête coupée*, il atteint à une certaine impression funèbre. Mais cela ne lui suffisait pas. Il écrivit un jour : la grandeur d'une œuvre dépend moins de la dimension que du style. Malgré cette belle déclaration, il s'imaginait arriver plus sûrement aux effets gigantesques auxquels il visait, en haussant le format de ses toiles jusqu'au colossal. Il veut exprimer des idées qui ébranlent le monde, renfermer en des tableaux monumentaux toute l'éthique d'un âge nouveau. Ses moyens l'ont trahi. Et au lieu de faire l'impression d'un penseur, il fait songer à quelque Rubens devenu fou. Somme toute, l'on pourrait rajeunir pour lui le mot de Vasari sur le Tintoret : *Il più terribile cervello, che abbia mai avuto la pittura*. Il est intéressant de suivre, dans ses œuvres, la façon dont a, pour la première fois, éclaté, parmi le tonnerre et les éclairs, l'esprit des temps nouveaux. Cependant il

ne se soucie pas de la première condition de son art, qui veut que l'on exprime des pensées sous une forme artistique. Non seulement il a confondu la création indépendante avec la copie, mais encore il n'a pas même su élever ses copies de Rubens au-dessus du niveau d'une peinture expéditive et salope. Seule une époque sans culture artistique pouvait produire un pareil monstre.

Nous en avons dit assez, pour que l'on sache le chemin que suivra, dès à présent, l'évolution de l'art. Un tableau du grand penseur, qui passe inaperçu, montre un lévrier brun-gris, assis sur un coussin rose. A côté se trouve un chapeau jaune, et le tout se détache sur un mur gris perle. Ce n'est pas une idée littéraire, mais purement picturale, et la peinture belge, pour devenir un art, avait besoin de se saturer d'idées semblables.

La nécessité de raconter des histoires avait rendu le peintre étranger à sa véritable mission. Il fallait qu'il se rendît compte qu'il n'était pas du tout de sa compétence de raconter et de philosopher, de combattre et d'amuser, mais, avant tout, de peindre. Il avait à conquérir les premiers galons, à descendre de la chaire professorale et à

s'asseoir sur le banc d'écolier. A des sujets intéressants mais mal peints, devaient succéder des tableaux moins pleins de pensées, mais mieux peints. Et les guides dans cette étape de la littérature à l'art devaient avant tout être les anciens. Car Wappers, Gallait et Wiertz, quand bien même ils s'efforçaient à atteindre un coloris éclatant, préoccupés qu'ils étaient, de l'habillage d'idées littéraires, n'avaient pas de temps à sacrifier au pur métier et n'étaient peintres, qu'en second lieu. A cette recherche d'effet superficiel devait succéder une étude systématique des anciens. Le goût devait se former à leur école. L'on devait demander leurs secrets aux meilleurs coloristes du passé. L'on devait apprendre qu'en art, ce n'est pas seulement le *quoi* qui est important, mais en toute première ligne le *comment*. Le premier qui profita des leçons des anciens fut Henri Leys.

Henri Leys est de la génération des grands Flamands de 1830, le peintre dont la gloire était la mieux fondée. Né en 1815, à Anvers, et entré en 1829 dans l'atelier de Ferdinand De Braekeleer, il peignit dès ses premières années des tableaux d'histoire, tels que *le Massacre des magistrats de Lou-*



Alfred Verwée. — *Embouchure de l'Escaut.*

vain, qui se distinguaient des produits de l'école de Wappers en ce que la couleur locale, et non l'anecdote narrative, y avait la première place. Cette connaissance intime des milieux, à laquelle il s'attacha, il l'a trouva surtout chez les vieux Hollandais, chez Pieter de Hooch et Terborg. Sa *Noce au* XVII[e] *siècle* montre une abondance de draperies chatoyantes, de précieuse vaisselle, de meubles ancestraux qui encadrent des banqueteurs et des musiciens de l'époque de Terborg. Il se rattachait encore surtout à Mieris lorsqu'il peignait, en 1845, le *Rétablissement du culte dans l'église de Notre-Dame d'Anvers*. On s'habitua à le considérer comme un petit maître hollandais ressuscité et on le célébrait, comme celui qui le premier avait dirigé l'attention vers la grande civilisation nationale du XVII[e] siècle.

Cependant, bien que ses œuvres lui procurassent des hommages et de la gloire, il ne resta pas confiné dans le style hollandais, mais il continua à évoluer. Durant un voyage qu'il fit en Allemagne en 1852, il apprit à connaître Dürer et Cranach. Au Musée de Bruxelles se trouvent les grands tableaux de Bouts et Quentin Metsys. Dès lors ces maîtres furent ses guides. C'est-

à-dire qu'il fit le même pas que fit en Allemagne Wilhelm Leibl, lorsqu'il passa de la peinture largement brossée de ses premiers temps au pinceau pointu et minutieux de ses œuvres postérieures. La note du gothique domine bien plus dans les villes belges que celle du baroque. Ces étroites maisons à pignons aigus, qui penchent curieusement vers les tortueuses ruelles, leurs bretèques ajourées et leurs petites fenêtres, demandent à être animées par les figures pittoresques qui y ont vécu, il y a des siècles. Leys se transplanta dans cette époque de Marie Grubbe. Et l'on ne peut nier, qu'il ait évoqué d'une façon très vraisemblable le XVI[e] siècle avec ses figures carrées et noueuses, ses ruelles tortueuses, ses églises élancées et ses vieilles tavernes pittoresques. Toute la canaille grotesque, à laquelle l'on songe lorsque l'on parle de l'époque des guerres religieuses, — boiteux, bossus, bourreaux, crétins, pèlerins, baladins et charlatans, joueurs de cornemuse et vendeurs d'indulgences, bouffons, lansquenets et vagabonds — ressuscite dans ses œuvres. L'on voit des cortèges de noces qui, au son des fifres, précédés de vieilles bannières de gildes et d'enfants qui sèment des

fleurs, parcourent les rues étroites d'une vieille ville hanséatique. Ou bien c'est le marché de Noël. Une neige épaisse couvre les toits pointus des vieilles maisons, et plus bas cela fleure les aiguilles de sapin, le pain d'épices et les brioches de Noël. C'est toujours le bon vieux temps, tel qu'il vit dans notre imagination. L'on songe à Luther et à la Wartburg, à Till Eulenspiegel, à tante Marthe et à Valentin. Jamais il ne tombe dans le romantisme doucereux de Julius Wolff, mais reste toujours puissant et âpre. Que l'on considère entre autres *l'Atelier de Franz Floris*, tous ces hommes en justaucorps et maillot, ces femmes en coiffe blanche et en fraise empesée, qui vivent dans ce monde de vieux meubles, de vieux cartons et de vieux tableaux. Que l'on considère *le Serment de joyeuse entrée de l'archiduc Charles d'Autriche.* Ce tableau prouve que Leys a fait une profonde impression sur Edouard von Gebhardt ainsi que sur Sattler et Schwaiger. Il sut regarder avec beaucoup d'intelligence les robustes maîtres du début du XVI[e] siècle, Quentin Metsys et Lucas de Leyde, le maître de Saint-Séverin et Hans Holbein, et accumule dans ses œuvres ces mêmes figures médulleuses que l'on

voit dans les œuvres des anciens. Voilà les lansquenets avec la hallebarde et le berret empanaché, qui font songer à Holbein, et aussi des jeunes femmes dont la mise évoque celle des dessins de costume d'Holbein. Mais, plus encore que par ces maîtres du début de la Renaissance, il semble avoir été fasciné par les gothiques Dirk Bouts, Gérome Bosch et Roger van der Weyden. C'est à ceux-ci qu'il emprunte les vieilles femmes amaigries, les moines mendiants affamés, et les faces patibulaires des truands, qu'il aime à peindre. Il est gothique jusque dans les mouvements. Pas de beaux gestes arrondis. Tout est anguleux et compassé. On n'est pas seulement frappé par la vérité qu'il a su donner à la résurrection des époques défuntes et par son grand savoir archéologique. L'on est étonné du coloris puissant et éclatant auquel il atteignit en allant à l'école des anciens. Sa *Trentaine de Berthold de Haze*, peinte en 1854, est encore un peu dans la tonalité historique. La couleur y est brun jaunâtre, enfumée, molle. Mais plus tard il atteint, en juxtaposant presque, sans les atténuer, des couleurs fortes et séveuses, un effet d'éclatante mosaïque digne d'Holbein. La diversité des couleurs ne l'effraie



Félicien Rops. — *Juif et Chrétien.*

pas. Comme les Van Eyck, il étale sur les escaliers et les balustrades de vieux tapis d'un beau dessin. Les costumes chatoient dans toutes les couleurs. Néanmoins toute dispersion est évitée. Ses tableaux ont l'harmonie bienfaisante que nous admirons dans les vitraux gothiques. Et lorsque, comme dans *la Proclamation des édits de Charles-Quint*, il se confine dans une gamme presque monochrome, c'est alors que l'on sent bien qu'avec Leys commence une nouvelle époque du coloris belge. Cela fait du bien de voir ces couleurs âpres et pleines de sève, lorsque l'on vient des tableaux bitumineux et sans goût des peintres d'histoire.

Voici la signification qu'eut Henri Leys : à une époque où l'on n'aimait que trop la beauté banale, il raffolait de l'âpre, du prude, de l'austère, du savoureux, il opposait à l'idéalisme embellisseur des autres, la ligne tourmentée, les attitudes anguleuses et les visages ridés tout comme en ce temps-là, les préraphaélites le faisaient en Angleterre. Avec ceux-ci il a de commun l'amour pour la couleur fraîche et brillante. Au lieu d'arroser ses tableaux de la sauce brune de l'époque baroque, il leur donne la luminosité colorée du *quattrocento*. C'était, d'ailleurs

déjà un haut fait, tandis que tous les peintres n'étaient que des littérateurs déguisés, que d'attirer l'attention sur l'art pur et de chercher à garder une tenue soignée à tous ses tableaux. Un nouveau chapitre de l'histoire de la peinture en Belgique commence, car dès à présent les jeunes sont poussés à attacher moins d'importance au côté anecdotique qu'à l'excellence de la peinture. Ils se plongent dans l'étude des œuvres des anciens coloristes et cherchent à pénétrer leurs secrets ; soit qu'ils représentent également des scènes du passé, soit en mettant des scènes de la vie moderne au diapason des anciens.

Lies passa par la même évolution que Leys : de la peinture largement brossée, il en vint à la minutie d'un pinceau pointu. Et bien qu'il soit plus doux et moins noueux, ses tableaux donnent cependant une impression gothique. Aussi bien dans son tableau *les Maux de la guerre* que dans *la Justice pour les faibles*, qui dépeint un épisode du règne de Baudouin à la Hache, l'on voit de sveltes pages en maillot, des chevaliers accompagnés d'un cortège barriolé de lansquenets, de vivandiers, de bouffons, d'ivrognes et de vieilles femmes. Le fond est constitué par des châteaux forts gothiques

et des maisons aux pignons pointus. Toutes ces figures ne sont pas de son invention, mais empruntées à de vieilles estampes de Schongauer, Beham et de Lucas de Leyde. Il faut d'ailleurs quelque esprit pour saisir l'esprit des temps écoulés. Lies occupe en Belgique la place qu'a en Allemagne, Wilhelm Diez, qui, lui aussi, a en partage la couleur savante et noble des vieux maîtres.

A la suite, dans ce groupe des primitifs, viennent se ranger les deux frères De Vriendt. Albrecht De Vriendt a commencé par être peintre d'histoire. Son tableau de *l'Excommunication de Bouchard d'Avesnes* tient environ le milieu entre Delaroche et Laurens. Cependant, l'on dirait d'un gothique sévère dans les belles fresques de l'hôtel de ville de Bruges, dans lesquelles il narre, avec un archaïsme si sincère, les épisodes de la vie médiévale de la cité. Juliaan De Vriendt est plus doux. Il a été plutôt impressionné par la douce et tendre atmosphère de légende, l'intimité et la grâce printanière des primitifs. Entre autres, le tableau *Chant de Noël* est fort gentil. Marie, entourée d'anges, assise dans une chaumine couverte de neige, est adorée par des paysans qui ne sont pas empruntés à la réalité, mais à

d'anciens vitraux ou à l'œuvre de Stéphan Lochner. Étudier les œuvres des suivants, c'est faire une promenade historique à travers l'art du XVIe au XVIIIe siècle, de l'époque de la Réforme à celle du rococo. F. Pauwels, qui devint plus tard si doucereux, a dans sa jeunesse étudié Quentin Metsys avec grand succès. Son œuvre, qui représente *la Veuve de Jacques Van Artevelde offrant ses bijoux à sa patrie*, est un tableau vigoureux et d'une belle couleur qui rappelle des œuvres de jeunesse de l'Allemand Loefftz : les têtes sont âpres et naturelles, les mouvements calmes, les costumes et les joyaux anciens, les vieux bahuts et les vases sont peints dans une tonalité chaude. Le tableau de Félix De Vigne, *Dimanche matin en hiver*, nous montre une scène de rue médiévale : des maisons de paysans aux pignons pointus recouverts de neige, une église gothique recouverte de neige également. Des femmes en longue mante noire, des gamins en maillot et de vieux mendiants aveugles en sortent. Le caractère du *bon vieux temps* a été finement saisi, et le coloris est celui que l'on rencontre dans les excellents tableaux de Pierre Brueghel.

Maintenant viennent ceux — ils sont nom-



FÉLICIEN ROPS. — *L'Attrapade.*

breux — qui descendent des maîtres du XVIIe siècle, de Dou et de Terborg, de Nicolas Maes et de Pieter de Hooch. Aucune nouveauté dans leurs œuvres. Tout ce qu'ils disent, avait déjà été mieux exprimé auparavant. Ils ont néanmoins bien mérité de l'art du XIXe siècle.

En cherchant à peindre des tableaux qui pourraient passer pour des œuvres d'art, même à côté de ceux des anciens, ils ont amené la renaissance de la peinture à l'huile, et seule cette dernière arrière-fleuraison des maîtres anciens pouvait être le pont conduisant vers des régions nouvelles. A. Van Hamme vénère Gérard Dou comme un ancêtre. Il montre de vieilles femmes travaillant au fuseau, entourées des accessoires et des tapis, des pots de fleurs et de la baie de fenêtre que l'on connaît par les œuvres de Dou. A. Markelbach peignait des scènes de beuveries du temps de Franz Hals, des hommes en buffleteries, écharpes et bottes à revers, et s'efforçait à accorder ces couleurs voyantes dans la gamme d'Hals ou de Pieter Codde. Florent Willems, qui, comme restaurateur de tableaux, s'était exercé dans la manière des anciens, surprit plus d'un des secrets de

toilette de Terborg, de Van der Meer et de Mieris. Que ce soient des gentilshommes ou des peintres du XVIIe siècle, ou des scènes de la vie moderne, c'est la même peinture chatoyante et soyeuse, que l'on connaît par les tableaux des petits maîtres hollandais. Dans le tableau *l'Amateur d'estampes*, un jeune homme en noir a ouvert un grand portefeuille bleu, rempli de feuilles blanches et noires. Au mur, une eau-forte encadrée d'une baguette noire. La lumière tombe par une fenêtre à gauche et joue sur des pièces d'argenterie, sur la muraille blanche. Le tout est habilement harmonisé dans les tons bleu noirâtre, qu'aimait Vermeer de Delft. *La Fête chez les grands-parents* n'est qu'une scène d'anniversaire moderne en costume de 1650. Les petits garçons portent des maillots, les grands-parents des fraises blanches à la Mirevelt, et la mère, qui amène les petits congratulants, s'est affublée d'une petite pelisse jaunâtre, bordée d'hermine qui vient de la garde-robe de Mieris. La *Toilette de la mariée* nous exhibe des modes contemporaines. Une dame en soie rose attache la couronne d'oranger à une dame en soie blanche, tandis qu'une dame en soie verte est occupée à son voile.

Tout autour de vieux meubles et des bibelots, sur lesquels joue et papillonne une lumière scintillante. Dans le tableau *la Fête chez la duchesse*, l'on voit des dames en robes de soie à la dernière mode, des officiers de cavalerie et des messieurs en habit, et cependant eux aussi ont un air de famille avec les modèles qui posèrent pour Mieris. En somme, il n'y a rien de bien original à regarder la vie présente au travers des lunettes des anciens. Willems n'a pas créé de nouvelles valeurs. Mais en mettant à la place d'imitations superficielles, de bonnes et intimes imitations, en soulignant le côté pictural et non le côté anecdotique, il dépassa cependant, d'un grand point, les peintres de genre antérieurs.

Franz Meerts est encore à nommer, bien qu'il ne renonçât pas entièrement au sujet de genre. Une jeune fille, dans le tableau *l'Aveu*, doit avouer un faux pas à sa mère. Au moins l'historiette vulgaire s'unit-elle à une bonne tenue artistique. Au travers des rideaux de la fenêtre une lumière douce s'étend sur des légumes verts, des tabliers bleus, des coiffes blanches et des vêtements gris-noir, et toutes ces couleurs se fondent en une harmonie digne des anciens.

De même Henri Bource et V. Lagye s'attachent à faire marcher de pair des sujets intéressants et certaines tendances picturales. Que ce soit un marin qui vienne annoncer à une femme de pêcheur la mort de son mari, ou une noble dame, coiffée d'un hennin, qui fasse son apparition dans la cabane d'une sorcière, les tableaux ne satisfont pas seulement le philistin, qui cherche une anecdote, mais aussi l'amateur qui aime à voir de belles couleurs.

Il semblera peut-être peu justifié de ranger Eugène De Block dans ce groupe. Car il se transforma plusieurs fois. Au début de sa carrière, il contait des balivernes, vous entretenait de braconniers et de gardes champêtres qui se jouaient réciproquement des niches. Puis, aux environs de 48, le bavard devint un agitateur. Dans des tableaux larmoyants et geignards, il racontait, en les soulignant lourdement, les misères des pauvres. Enfin tout finit par s'éclaircir. Le sujet perd de son importance et du loustic comme du socialiste il sort un peintre. Il surprit plus d'un secret à Pieter de Hooch, entre autres. C'est de lui qu'il tient ces vieilles chambres intimes et familières au sol carrelé de briques et aux meu-



HENRI EVENEPOEL. — *Portrait d'un petit garçon.*

bles solides et patriarcaux, de lui le beau ton chaud et doux, la douce lumière, qui ruisselle sur toute chose. Dans ce décor il plante de vieux bonshommes lisant la Bible, de vieilles infirmes, soignées par leurs petites-filles. Il manque toute anecdote, tout sujet racontable. Tout le charme de ses tableaux vient de la paisible intimité et de l'atmosphère délicate, digne des maîtres, qu'il a su leur donner.

Un second peintre, qui semble un Pieter de Hooch ressuscité, est Henri De Braekeleer. C'était le fils de ce Ferdinand De Braekeleer qui, aux environs de 1830, amusait le public belge par ses airs de mirliton. Henri De Braekeleer, lui, devint un artiste de haut goût. Aujourd'hui encore, il y a à Bruxelles, comme à Anvers, où il vécut, des quartiers entiers qui semblent des survivances attardées du passé, des quartiers où il n'y a pas de palais et de casernes de rapport, mais d'étroites maisons à pignon, avec de raides escaliers et des chambres exiguës, pleines de pénombre. Henri De Braekeleer se transplanta dans ce monde silencieux et y observa que la lumière ruisselait au travers des petits vitrages enchâssés de plomb, juste comme aux jours de Pieter de Hooch. Le but

de son activité fut, dès lors, de rendre les subtiles gradations de cette lumière, de résoudre encore une fois les problèmes que de Hooch s'était posés. Il peint, entre autres, des intérieurs de vieux hôtels de ville. Le regard tombe au sortir d'une chambre dallée de marbre, vide et obscure, dans un couloir clair, où sont campées deux petites figures noires. Ou bien c'est une jeune fille au rouet, ou encore un bonhomme en veste bleu clair, penché sur un atlas barriolé. Ailleurs la lumière tombe de côté, au travers des rideaux d'une fenêtre, et vient jouer sur le vieux baldequin du lit, de vieux bahuts, des cruches et des assiettes au mur. Dans *l'Échoppe*, nous voyons, dans une pauvre chambre blanchie à la chaux, meublée d'une commode surannée, une vieille occupée à vendre des fruits à un gamin en blouse. Au travers de la fenêtre, l'on aperçoit la rue qui est plus claire, et deux gamins arrêtés devant l'étalage, absorbés dans la contemplation des friandises et des fruits. Ce n'est ni le passé, ni le présent. C'est la vie moderne, vue avec le tempérament d'un de Hooch. Ces tableaux ont d'ailleurs toute la quiétude, toute l'intimité, tout le mystère des toiles de de Hooch. Un parallèle alle-

mand serait Claus Meyer, qui, au début de sa carrière, se posa de semblables problèmes.

Le XVIIIe siècle, à son tour, fournit aussi matière à tableaux. Eugène Delfosse et Léon Dansaert cherchent à peindre des diplomates, des postillons, des châtelaines, des dilettanti, avec la finesse délicate de Meissonier.

Ainsi un bon bout de besogne était abattu. L'on avait peu à peu surpris tous les secrets des maîtres contemporains de la Réforme et des Hollandais du XVIIe siècle ; l'on s'était efforcé d'exécuter des œuvres d'égale valeur artistique, tantôt en choisissant les mêmes sujets que les anciens, tantôt en traitant dans la manière des anciens, avec autant de pureté de style que possible, des scènes du présent. L'on dirait des friandises raffinées, à côté des produits insipides de leurs prédécesseurs. Il fallait dès lors qu'à la peinture minutieuse et soignée succédât une peinture hardie et large. Tout d'abord il fallait que la tutelle des anciens se relâchât. Il fallait que l'on apprît à faire entrer dans le domaine de l'art, des scènes de la vie moderne, quand même l'on n'eût pas trouvé de modèles anciens à utiliser directement. Ce fut Courbet qui poussa les

Belges hors du musée et les rapprocha de la vie, qui les conduisit de l'imitation à la vision indépendante. Il avait été le premier à faire valoir les droits du présent. Dans ses puissants tableaux, il avait campé en grandeur naturelle, des tailleurs de pierres, des chasseurs, des débardeurs, des paysans, une race de prolétaires forts et hâlés, aux lieux et places qui étaient réservés aux personnages historiques, tout de velours habillés. Somme toute, Courbet descendait d'un vieux Flamand, de Jordaens. Le plaisir qu'il prenait au cru, au séveux, au puissant, allait au-devant du goût belge. Certaines de ses œuvres (un *Paysage*, la *Danseuse espagnole*, le *Portrait d'Alfred Stevens*) figurent au Musée moderne, et il était sans doute déjà apprécié en Belgique, à une époque où la direction des musées de Paris ne considérait pas encore comme possible que le maître d'Ornans fît jamais son entrée dans les salles sacro-saintes du Louvre. Pour la génération de 1850, ses œuvres furent ce qu'avaient été celles de David pour la génération de 1800. Courbet engendra, en Belgique, une race de puissants ouvriers, qui brossaient leurs tableaux en de larges et hardis coups de pinceau, en une belle et pro-



HENRI EVENEPOEL. — *L'Espagnol à Paris.*

fonde couleur. En 1852 ses *Tailleurs de pierres* furent exposés à Bruxelles et peu après Charles De Groux, le pendant belge de Courbet, entra en scène.

Charles De Groux est un artiste remarquable, peut-être le plus grand que la Belgique ait produit. Né en 1825, il avait travaillé, comme tous ses contemporains, dans le champ de la peinture d'histoire. Cependant, déjà ses tableaux d'histoire montrent un maître grave et énergique, étranger à toute phrase et à toute pose, à tout idéalisme embellisseur. D'hommes en toques et mantelets, de torves maisons à pignons, il édifie un petit monde haut en couleur. Dans le tableau *François Junius prêchant secrètement la réforme à Anvers*, l'on voit vivre ces figures noueuses et anguleuses, que Leys avait empruntées aux vieux maîtres. Les panneaux décoratifs qu'il exécuta pour la salle du conseil communal à Ypres sont, en leur âpre virilité, aussi différents des fadaises sentimentales de Guffens, que, par exemple, les tableaux de Rethel dans la salle impériale d'Aix-la-Chapelle, de ceux des Düsseldorfois contemporains. Des chevaliers traversent de sombres forêts. Des lansquenets,

des pèlerins, des vagabonds, des fripiers se glissent par des ruelles étroites et archaïques. Le passé vit dans ses tableaux comme s'il avait pu braquer sur lui un objectif photographique. Guidé par le sentiment de la réalité, il devait en arriver à regarder directement la vie. Il renonça à affubler ses modèles de costumes historiques, et de peintre d'histoire, il devint peintre du peuple. Dans beaucoup de ses œuvres, il se range parmi les peintres aux tendances philanthropiques. Il montre du doigt la misère, la peint des plus brutales couleurs, peint l'assommoir bien avant qu'on en parle dans les romans. Entre autres, le tableau de l'ivrogne qui arrive au lit de mort de sa femme, est d'une impression terrible, angoissante. Les enfants ont été le chercher à l'estaminet, car la mère râlait. Et le voilà titubant, assommé, puant l'alcool, dans la chambre nue et misérable, dont le seul ornement est au mur une estampe jaunie du crucifiement. La morte est étendue sur le lit, sale et vermoulu ; sur son sein est tapi le dernier né, qui, ignorant de la mort de sa mère, cherche à jouer avec elle et la câline. Voilà bien en quoi De Groux se distingue de Courbet. Courbet, à l'aise et jovial, voyait dans la vie la santé, la vigueur,

l'aisance, regardait le monde avec les yeux d'un homme qui vient de déjeuner d'huîtres. De Groux, pauvre lui-même, ne peignait que les souffrances des pauvres. Le soleil ne luit pas dans ses œuvres. Tout y est sombre et morne. Sa galerie des beautés se compose d'une humanité crevant de faim et dégénérée, d'êtres aigris, abêtis par une longue misère. Des vagabonds s'arrêtent au coin des rues, pour tirer de leur poche une bouteille de genièvre, ou se glissent farouches, pour se réchauffer, près du brasier de quelque marchand. Des gueux s'enivrent dans des cabarets enfumés. Des femmes raccommodent les habits déchirés de leurs maris ou prient au chevet de leur enfant malade. Mais autant il se sépare de Courbet dans le choix des sujets, autant il s'en rapproche comme peintre. Il parle le langage d'un artiste pour qui le but primordial n'est pas de conter une anecdote et qui, d'ailleurs, dispose de toutes les ressources de la bonne peinture. Tous ses tableaux sont d'une tonalité admirablement profonde et belle. Il a peint des hommes au cabaret, des têtes de vieilles paysannes, qui ressemblent aux premières œuvres de Leibl. Dans *le Pèlerinage de Saint-Guidon*, les fidèles s'avancent au tra-

vers d'une vieille rue et il est parvenu à harmoniser admirablement les tabliers bleus et les mouchoirs rouges, les manteaux noirs et les coiffes blanches. Son *Enterrement* se passe dans un sombre paysage de neige. Sur le blanc du paysage tranchent les vêtements noirs des participants, et dans cette harmonie blanche et noire, sonne, comme seule note coloriée, le bleu d'une blouse, d'un cache-nez. Dans *le Départ du conscrit,* c'est une cohue d'enfants éplorés, de mères en larmes et de chiens hurlants. Cependant, au point de vue de l'art, il y a une si sourde harmonie de tons noirs et bleus éteints, une telle gravité dans l'expression des lignes, que l'on songe à l'ampleur monumentale de Daumier. De Groux est un centre, dans la peinture moderne. Généralement sombre et mélancolique comme Cottet, dans d'autres toiles il a un rose, un blanc, un bleu clair, que l'on ne rencontre dans la peinture française que lorsque Legros et Bazille eurent fait la connaissance de Velasquez. De plus, ses œuvres sont traversées par un souffle singulièrement héroïque et plastique, qui n'a évidemment pas été sans influence sur les dernières œuvres de Meunier. Notamment dans le *Bénédicité,*



Émile Wauters. — *Le Peintre Hugo Van der Goes, au couvent de Rouge-Cloître.*

l'on trouve déjà bien de ces choses vers lesquelles aspire l'art moderne. Des valets et des filles de ferme sont tout simplement rassemblés autour de la famille pour le souper. Une marmite de fer occupe le milieu de la table. Le père s'est levé pour prononcer la prière. C'est une simple scène de genre, mais elle est d'un style lapidaire. Les jupes des filles ont des plis monumentaux. Les figures sont solennellement plantées et franchement de face. Il ne manque que la forme du triptyque pour que l'on songe aux œuvres dans lesquelles von Kalckreuth a cherché à donner à des scènes du présent un caractère biblique et sacré.

Autour de De Groux se rangent de nombreux artistes qui possèdent leur métier non moins magistralement que lui. De vrais Flamands, épais, crus et carrés, tirant exclusivement la force et la beauté de leurs œuvres de la grasse terre de Flandre. Josse Impens peint, comme Ribot, des scènes de cabarets flamands. De vieux bonshommes noueux et de grosses femmes sont attablés ensemble dans le cabaret. Tout est sombre, une lumière crue et vive n'éclaire que quelques têtes et une couple de coiffes blanches. Jan Stobbaerts nous conduit de préférence

dans des étables. Des vaches grasses, tachetées de noir et blanc, aux pis rebondis, ruminent debout devant la crêche. Des cochons, épais et gras, se vautrent sur de la paille verdâtre. Ses tableaux ne sont pas esthétiques, mais très robustes, peints d'une touche large et hardie. Edouard Agneesens est un bon portraitiste. S'il peint des hommes, ce sont des têtes extraordinairement modelées qui, comme chez Courbet, se détachent lumineusement d'un entourage sombre. De même dans les portraits de femme, il néglige toutes les fanfreluches, et comme Courbet aussi, il fond tout, en une grave harmonie blanche et noire. Un énorme tableau, *l'Assassiné*, a pour auteur Léon Philippet. Un cadavre est couché dans la rue, des femmes se sont attroupées. Arrive un gendarme. Le tableau a été peint en Italie à la même époque que la toile analogue de Carolus Durand et il a comme celle-ci le beau ton que l'on admire dans les œuvres de Ribéra. On le retrouve encore dans les vues de villes de François Stroobant. Des plantes grimpantes festonnent les murs gris-perle. Une petite figure noire, blanche et bleue est posée dans cette harmonie gris brunâtre. André Hennebicq

a peint de beaux intérieurs d'églises de Venise, et aussi un tableau avec grandes figures, *les Travailleurs dans la campagne romaine,* qui est de la belle couleur des premières œuvres poussées au sombre de Kroyer. Charles Mertens fond en une tonalité gris-brun des coins d'atelier avec d'anciens tableaux de maîtres, de vieux sièges en cuir noir, des plantes à feuilles vert sombre. En un mot, la saleté comme l'aisance, la vie rustique ou la rue, la terre et la mer, tout ce qui a de la couleur, de la force et de la vie séveuse, a été rendu avec une robustesse native par ces élèves de Courbet.

Louis Dubois est peut-être, de tous, le plus exubérant. C'est un travailleur vigoureux, robuste, qui, sans beaucoup approfondir les choses, les transporte sur la toile dans toute leur santé, dans toute leur beauté colorée. S'il peint des femmes, on dirait de grosses nourrices. Des seins abondants et pleins débordent du corsage, comme chez Jordaens. S'il peint des portraits, il y manque toute joliesse, tout hors-d'œuvre. Un habit noir se perd dans le ton sombre du fond. Une lumière douce et dorée frappe seulement le front, le nez et la main. D'autre part, il a une prédilection pour le pelage du cerf et des

lièvres, l'éclat scintillant des poissons, le reflet des fruits savoureux. Dans sa grande toile *le Chevreuil mort,* datée de 1863, l'animal au pelage brun est couché, comme chez Courbet, dans un paysage d'un vert sombre onctueux. Dans *les Cigognes,* les six grands oiseaux blancs, noirs et rouges s'enlèvent admirablement sur le gris du marais, le vert des roseaux, et le blanc-gris du ciel. Ses natures mortes rappellent Vollon : poissons et chaudrons de cuivre, choux-fleurs et pommes, vases bleuâtres et linge s'y marient en de savoureuses et chaudes harmonies. Il est naturel qu'à une époque où l'on se remit à aimer la belle pâte, la nature morte prît cette importance, et parmi ceux qui éprouvèrent vraiment cette jouissance de peindre, Louis Dubois est un des premiers. Velasquez se réjouirait de ces belles sonorités de couleurs.

L'animalier Joseph Stevens a beaucoup de ressemblance avec lui. Pour lui aussi, l'animal est une belle masse colorée. Il peint, entre autres, un chien tacheté de brun, de noir et de blanc, qui se détache sur un miroir encadré d'écailles aux reflets cramoisis, et groupe, à côté, des gants de Suède gris et un chapeau gris perle, en une



Émile Wauters. — *Portrait.*

savoureuse nature morte. Ou bien c'est un cheval qui est ferré par un forgeron musculeux. Le bleu du tablier et le blanc des manches de chemise s'unissent en un accord merveilleusement sonore avec le brun de la robe du cheval. Ce plaisir au beau ton, reste encore prépondérant, lorsque, ce qui est assez fréquent chez Stevens, l'agitateur s'unit au peintre. Car il aime à mettre dans ses œuvres quelque chose de sombre, de pessimiste, certaines idées socialistes. C'est le pendant, dans le domaine de l'animalité, de la peinture de pauvres gens de De Groux. *Après le travail :* un grand chien de trait, grandeur nature, qui, dételé, la tâche accomplie, est là, soufflant et la langue pendante. Sur tout *le Marché aux chiens de Paris* pèse, malgré l'harmonie du coloris, une opprimante atmosphère faubourienne. Les animaux blancs, gris, noirs tranchent sur une muraille sombre. Une femme est en train d'épouiller un petit chien. Un gamin misérable se tient à côté avec un grand parapluie bleu. Le tableau *Bruxelles au matin* donne une impression encore plus lugubre. C'est au petit jour. La ville est encore endormie. Hors d'une chiffonnière et d'une balayeuse, il n'y a de levé que quelques

chiens faméliques qui se disputent furieusement des os jetés dans le ruisseau.

Alfred Stevens, son frère, qui débuta également par des mendiants et des vagabonds, passa plus tard de cette peinture de prolétaires, à la représentation de la haute société. Il conquit ainsi à l'art belge une nouvelle tranche de vie. L'on avait déjà peint des scènes mondaines, mais seulement celles qui convenaient au coloris de Mieris, et qui, en outre, fournissaient matière à de petites nouvelles. Auguste Serrure avait peint des dames vêtues de soie bleue ou jaune, assises au piano ou jouant de la lyre. Charles Baugniet aimait à opposer, en une scène de genre, la ville à la campagne. Une belle jeune dame, mise à la dernière mode, doit rendre visite à quelque protégée, une jeune paysanne veuve : et les enfants regardent la dame étrangère, avec autant de craintive curiosité que si elle était un être de la Fable. Gustave De Jonghe, qui vers 1850, peignait en Italie des scènes colorées et âpres de la vie populaire — des moines, des pèlerins — en vint plus tard à des sujets empruntés à la vie fashionable, auxquels il a donné une forte saveur de magazine de famille. Une

jeune et jolie accouchée reçoit des visites de ses amies, tandis que le charmant bébé est présenté par la nourrice, comme un prodige, à l'admiration de tous. Ou bien c'est une fillette qui s'enthousiasme de l'anneau de mariage d'une ancienne amie de pension. Ou bien c'est *le premier nuage* qui se forme dans un jeune ciel conjugal. Il lui faut toujours un trait de genre, et ces préoccupations littéraires nuisent à la qualité de sa peinture.

Alfred Stevens était destiné à devenir le premier peintre de la femme moderne. Il lui en advint comme à Watteau. De Bruxelles, il s'était rendu à Paris, et il ne tarda pas à se laisser captiver par les élégances mondaines de la grande ville. Il n'avait plus que faire d'anecdotes narratives. La femme, comme telle, est pour lui une œuvre d'art, une source inépuisable de beauté. Le frou-frou de la toilette féminine moderne, la grâce des gestes et des attitudes de la femme trouva en lui son premier interprète délicat. Il a peint la Parisienne en robe d'intérieur, en costume de visite ou de promenade, au bord de la mer, au théâtre, à la fête costumée. Tout autour de ces figurines, s'étale un monde d'étoffes chatoyantes, de

laques japonaises, de bronzes et de vases de Sèvres. Et l'on ne peut nier que Stevens ne soit un peintre distingué. Il est vrai qu'il a parfois sacrifié au genre et à des sollicitations d'ordre peu relevé, dans certaines œuvres tardives, telles que *la Veuve et ses enfants.* Il cherche à éveiller la pitié. Les vêtements sont ordinaires. L'on regrette que Stevens ait été si souvent obligé à ne songer qu'à la vente. Cependant ses tableaux des années qui suivent 1860 sont on ne peut plus distingués d'allure. Ces toilettes étaient jadis aussi ultra-modernes et *chic* qu'elles semblent aujourd'hui démodées. L'on sait que, durant ces années, l'ancienne mode espagnole célébrait sa résurrection, sous l'égide de l'impératrice Eugénie. L'on revit l'ample crinoline que les reines d'Espagne portaient à l'époque de Velasquez. C'est alors aussi, après la chute de la féodalité japonaise, que les premiers objets d'art industriels du Japon arrivèrent en masse en Europe. Cet enthousiasme pour Velasquez, uni à la passion des japonaiseries, donna à Stevens son style distingué et exquis. Ses meilleures œuvres sont les plus simples. Dans *Fleurs d'automne* l'on voit une dame vêtue de soie grise et d'une jaquette de soie



FRANZ COURTENS. — *Après la messe.*

noire. Elle s'appuie, un livre à couverture jaune à la main, sur une table, où se trouve un vase verdâtre du Japon, avec un rameau fleuri blanc. Le fond est noir, le tapis de table gris-bleu, et tous ces tons se fondent en une harmonie argentée très raffinée. Ou bien c'est une jeune fille en blanc — avec une écharpe noire et un ruban noir dans les cheveux, – devant une muraille grise comme une infante de Velasquez. Une dame est en train d'arranger un bouquet de fleurs. Ses cheveux, ses gants et les couleurs des fleurs sont accordés d'après une gamme de tonalités recherchées. Ou bien c'est une dame en jaune mat, dans une chambre dont les murs sont ornés d'anciens tableaux de maîtres. A côté d'elle, une chaise verte, avec, jetés dessus, un manteau noir et une gerbe de bluets. Une dame en crème s'enlève sur une muraille gris perle. Un chat brun-gris, avec un ruban bleu, vient se frotter contre elle. Une dame en rose, dont la robe est garnie de dentelles de Bruxelles, s'accoude à une commode japonaise, sur laquelle se trouve un vase bleu foncé, contenant de jaunes graminées. Bref, ce sont des œuvres dont il est impossible de donner une idée par des mots, car leur valeur réside exclusivement

dans les raffinements de leur art. Il se laisse encore guider par ce goût formé par les estampes japonaises, lorsque, pour varier, il s'attaque à d'autres sujets. Sa *Salomé* n'a rien de démoniaque. C'est, somme toute, une mondaine, tenant en main un chaudron de cuivre et un coutelas japonais. Néanmoins le tableau captive par la noblesse de son coloris.

La toile représentant *l'Atelier du peintre De Knyff* se confine entièrement dans les tonalités noires, blanches et vertes. L'on voit le jardin par la porte ouverte. Tout s'harmonise dans la note gris perle qu'aimait Velasquez. C'est de la même façon qu'il a peint des paysages très savoureux. Pas de ciel. La vue porte seulement sur des montagnes verdâtres, abruptes, sur lesquelles s'enlèvent en nuances raffinées des maisons blanches et la mer gris perle. Depuis, l'on a poussé plus loin l'analyse de cette sorte de problèmes. De même que Stevens n'a dans ses paysages que « le beau ton », et non la vérité, l'atmosphère fluide de l'impressionnisme, de même ses tableaux de femmes conservent quelque chose de terreux, de lourd. Il leur manque la lumière qui modèle les formes, qui donne aux visa-

ges et aux vêtements la vie nerveuse et pétillante. Mais il restera comme un gourmet qui maniait avec raffinement le pinceau des vieux maîtres. Aucun n'a chiffonné les étoffes aux couleurs savoureuses avec un frisson aussi voluptueux. Aucun, avant lui, n'a condensé en d'aussi nobles harmonies le bariolage de la vie. Il est étroitement apparenté à Whistler, qui débuta à Paris, à la même époque que lui, et il diffère des peintres belges, de dames, antérieurs, Willems et De Jonghe, comme le savoureux et distingué Terborg diffère du chatoyant et lêché Mieris.

Dès lors, le règne du coloris des vieux maîtres est fini. L'on disposait de toutes les ressources techniques et l'on savait jouer tous les airs du passé. Les primitifs, les anciens Hollandais ainsi que Ribéra et Velasquez avaient livré leurs secrets les plus subtils. C'est alors que se posa en Belgique le problème, qui dès avant préoccupait les esprits en France. L'on éprouva que, quelle que fût la beauté du ton dans les toiles de Louis Dubois, il n'était cependant pas adéquat aux valeurs claires et sonores de la nature. Quelle que fût l'élégance des dames de Stevens, elles n'en étaient pas moins vues

au travers du verre fumé que les vieux maîtres plaçaient entre le peintre et ses modèles. A ce coloris historique devait succéder une vision indépendante de la nature. Il fallait que l'on sortît du musée pour aller se retremper dans la nature, pour essayer de la rendre dans toute sa fraîcheur, dans tout le charme de son atmosphère. Bref, il se fit à Bruxelles la même évolution qu'à Paris, quand on vit succéder à la peinture en sombre de Courbet, de Ribot et de Bonnat la peinture en clair de Manet. En Belgique comme en France, ce furent les paysagistes qui facilitèrent l'évolution vers l'Impressionnisme.

Le développement du paysage, dans lequel l'art belge montre aujourd'hui encore sa plus grande force, date de 1830. L'on avait découvert Ruysdael. Sous l'influence de ses œuvres, l'on produisit une quantité de cascades et de sombres paysages alpestres, dans lesquels se manifeste quelque peu le caractère mélancolique et à la fois pathétique du Romantisme. Van Assche, Marneffe, Roffiaen et Verstappen, entre autres, produisirent en abondance de tels tableaux, dont ils allaient chercher les sujets en Norvège et en Suisse. L'on ne sent une note



THÉO VAN RYSSELBERGHE. — *Une Femme lisant et une fillette.*

belge qu'en ce seul point, que même lorsqu'il s'agit de vues du mont Rose ou d'autres aspects des hautes Alpes, l'on s'est appliqué avec amour à peindre les parties où la nature n'est pas désolée, mais grasse : par exemple des lacs alpestres vaseux et bordés de roseaux et des prairies grasses et savoureuses. Les peintres suivants, Lauters et Jacob Jacobs, reviennent dans leur patrie et opposent aux vues alpestres de leurs prédécesseurs la simplicité du pays plat de la Belgique, mais sans dépasser le niveau de la sèche et prosaïque *peinture de vues.*

Vers 1850 apparaissent Kindermans et Fourmois qui introduisent dans cette platitude plus de profondeur et de finesse. Kindermans, qui travailla d'abord en Italie, solennise ses premières œuvres par la présence de temples ruinés et de fragments antiques. C'est d'un classicisme adouci à la Schirmer. Plus tard, sans doute influencé par Rousseau, il peint de beaux arbres, des prairies vastes et vertes, des moulins à vent et des cabanes de paysans d'un charme très délicat, mais parfois d'une couleur fort sèche. Théodore Fourmois est plus vigoureux et plus coloriste. L'on rencontre fréquemment dans ses œuvres de paisibles

rives de fleuve bordées de roseaux et de vieux chênes qui dressent leurs rameaux vers le ciel, des moulins au bord d'un étang à l'ombre de vieux hêtres. Un chasseur, une paysanne, une petite fille tranchent sur l'harmonie verte et brune de l'ensemble comme une tache isolée de couleur bleue ou rouge.

La préférence de W. Roelofs pour les impressions riantes le rapproche de Daubigny : l'on élève des meules, des moulins à vent tournent, de petits ruisseaux paresseux serpentent au travers de plaines marécageuses. Edouard Huberti et Joseph Quinaux sont d'autres membres de ce groupe de paysagistes, qui est le pendant belge de la pléiade de Barbison.

François Lamorinière est, lui, plus semblable aux préraphaélites anglais. A l'époque où Leys, dans ses tableaux de figures, en revenait aux maîtres du XV[e] siècle, Lamorinière peignait, d'un pinceau minutieux, ses paysages soigneusement polis, qui font l'impression d'avoir été dessinés par un primitif. Plus tard, à l'époque de l'Impressionnisme, on l'a blâmé pour cette pédanterie graphique, on a dit qu'il était lêché et peintre de porcelaine. Mais l'on a plaisir à constater

le respect religieux que Lamorinière ressent en présence de la nature, l'abnégation avec laquelle il approfondit la moindre chose, et comment, malgré l'amour du détail, il parvient à accorder en une harmonie discrète l'aspect multicolore des corps. Chaque brin d'herbe de la prairie, chaque feuille de bouleau, chaque fibre du bois, chaque coloration des troncs d'arbres est peinte avec une insurpassable exactitude. Mais qu'il représente de petits sentiers serpentant au travers de prairies verdâtres, des bruyères, qui étendent à perte de vue leur brune monotonie, des étangs, au bord desquels paissent des vaches blanches et brunes, le ciel resplendissant au travers de la tendre ramure des bouleaux, — toujours les fleurettes colorées des prairies, les troncs blancs et les feuilles grisâtres des bouleaux s'harmonisent en notes argentines avec le gris perle de l'éther. C'est un maître sympathique et grave qui, sans se soucier des courants, alla droit son chemin. Par sa pieuse étude de la nature, il a beaucoup de commun avec l'Allemand Haider.

Puis viennent ceux qui, parallèlement à Alfred Stevens, donnent à leurs paysages une coloration recherchée, qui sent presque

un peu le dilettante maniéré. Edmond De Schampheleer qui, aux environs de 1850, vécut longtemps à Munich, et qui par suite jouit d'une notable réputation en Allemagne, a peint des dunes verdâtres, dans lesquelles est couché du bétail, et au-dessus desquelles roule un ciel traversé de gris nuages de pluie. F. Binjé fond, dans ses paysages des Ardennes, de sombres montagnes et de sombres nuages, par lesquels filtre un jour jaunâtre et lourd, en une tonalité brunâtre de tableau ancien. Alfred De Knyff peignait de vastes plaines, sous un ciel menaçant, des arbres isolés et du bétail couché, et s'entendait à donner à ses tableaux une tenue robuste, âpre et d'un coloris distingué. Alors peignaient aussi les peintres de marine Clays, Bouvier, Artan et J. Goethals. L'on ne peut nier que leurs œuves fassent également preuve d'un dilettantisme cultivé. La mer et le ciel sont enduits de cette délicate patine pelure d'oignon, qui donne aux œuvres des vieux maîtres leur beauté distinguée de tableaux de musée. En revanche, le mouvement et l'atmosphère leur manquent. Les rayons du soleil ne répandent pas un éclat argenté sur les flots. Les vagues ne sont pas transparentes, n'écla-



Émile Claus. — *Vaches passant la Lys.*

du soleil qui coulaient au travers du branchage des hêtres et qui jouaient en taches vacillantes sur les prairies d'un vert savoureux, ou sur le sable grisâtre du sol. Il peignit les nuages voyageurs qui traversent le firmament avec un calme majestueux, et le vent qui gémit dans la couronne des vieux arbres. Le plus souvent, c'est l'automne. Des feuilles jaunes recouvrent le sol, et des oies jargonnantes s'avancent sur un sentier. Ou bien ce sont des canards qui se baignent dans un étang tranquille qui reflète des arbres verts et des nuées grises. Ou bien des oiseaux de marais volent au-dessus d'une plaine vaste et monotone. Ou bien une paysanne se repose au bord d'une prairie, tandis qu'au ciel s'assemblent de menaçants nuages d'orage. Et Boulenger n'eut de cesse qu'il ne pût exprimer sans déchet ce qu'il ressentait. Au début, ses tableaux étaient quelque peu *chromo*, parfois même sauceux et ternes. Dans la suite, il excella de plus en plus à saisir la fraîcheur vaporeuse de l'impression naturelle. La lumière joue sur le sol, l'air vibre, les feuilles frissonnent dans le vent. Tandis qu'ordinairement l'on ne voit chez les Belges que des tableaux bien peints, Boulenger par-

vient réellement à communiquer des impressions : tantôt la mélancolie de l'automne, lorsque la nature s'apprête au repos ; tantôt la joie ensoleillée du printemps, lorsque les oiseaux chantent et les sillons verdissent. Sa mort — il s'éteignit déjà en 1874, à l'âge de trente-sept ans — fut le plus grand coup pour la peinture belge. Mais malgré la brièveté de sa vie, il laissa des traces ineffaçables. Le bois de Tervueren, qu'il avait découvert, devint dès lors pour les paysagistes belges, ce que la forêt de Fontainebleau était pour les Français.

Parmi les plus récents, Théodore Baron est le plus robuste. Tandis que la nature est chez Boulenger le plus souvent agréable et charmante, chez Baron elle est maussade et sérieuse. Il a rendu avec une grande maîtrise l'impression pluvieuse des ternes jours de novembre, la mélancolie de la bruyère sur laquelle pèse la masse épaisse du brouillard, la boue de ces jours d'hiver, alors que la neige fond et que le chasseur ou le bûcheron marche lourdement sur la tourbe humide de la glèbe. Jacques Rosseels, qui eut une grande influence comme professeur, est plus aimable, plus doux. Des maisonnettes de paysans, qui s'enlèvent, en gris perle, d'une

prairie grisâtre, d'accortes paysannes qui transportent dans leur brouette des légumes succulents, des meules, des vaches, des moutons et des champs de blé houleux ; tout cela donne à ses toiles une impression plus intime et moins mélancolique. Joseph Heymans est plus varié. Il a peint des dunes marécageuses, de vastes champs, des plaines où pousse une maigre verdure, mais aussi des forêts et des étangs, et dans ces paysages il a campé les hommes occupés à leur tâche quotidienne : le paysan qui fauche le blé, le journalier qui, dès l'aube, se rend à son travail, le bûcheron qui traverse la forêt, la hache à l'épaule. Il faut nommer encore Coosemans et Asselbergs, qui peignirent avec une véritable maîtrise l'atmosphère grise, lourde d'humidité, qui règne sur les tourbières marécageuses et les clairières moussues. C'est à eux que le bois de Tervueren doit la renommée dont il jouit dans l'histoire de l'art.

Parallèlement aux paysagistes, travaillaient les animaliers. La peinture d'animaux qui jusqu'en 1860 était restée fort bas, entra à son tour en floraison. Nous avons déjà mentionné le vieux Verboeckhoven, qui fut le premier en date des animaliers belges. Après



Alfred Verhaeren. — *Intérieur d'une chapelle.*

avoir, à ses débuts, été classique et n'avoir pendant longtemps considéré comme digne de l'art que les bœufs de la campagne romaine, encadrés de débris antiques, il paya plus tard sa dette au Romantisme. Dans son grand tableau *Troupeau de moutons surpris par un orage*, il faut que la tempête éclate au moment précis où le troupeau passe devant une chapelle. Il faut que le pâtre, le chien et le troupeau ressentent avec la même intensité l'impression menaçante de la nature. Ses deux élèves furent Charles Tschaggeny et Louis Robbe. Tschaggeny peint surtout les chevaux : des diligences cahotées sur des routes poussiéreuses, des chariots profondément embourbés dans la glèbe. Robbe est plus énergique et sa couleur est meilleure. Parfois il fait de ses tableaux un précis d'histoire naturelle d'un effet plutôt comique : vaches, ânes, bêliers, agneaux, boucs noirs et blancs, chèvres, sont rangés dans une immobilité solennelle, comme s'ils avaient la conscience de poser devant un photographe. Mais lorsque, comme Snyders, il fait combattre des chiens et des buffles, lorsque, dans un autre tableau, grandeur nature, il représente du bétail en prairie, et

à côté le bouvier à cheval, il arrive à un effet puissant, presque monumental. La touche large et hardie avec laquelle il brosse les chairs grasses et abondantes fait penser aux maîtres peintres du XVII[e] siècle. De même Charles Verlat donne une impression plus vive, lorsque, par exemple, il montre un chien de ferme défendant des poules contre un aigle, que quand il représente Godefroid de Bouillon montant à l'assaut des murs de Jérusalem. Si dans ses tableaux d'animaux, il s'agit toujours de combats, du conflit d'antithèses, c'est une faiblesse qui lui est restée de la peinture d'histoire. Dans son zèle à égaler la peinture d'histoire, Edmond De Pratere se laisse souvent entraîner à peindre dans un format trop ambitieux. Qu'il représente des vaches ou des ânes couchés dans une prairie, ou des valets de ferme qui conduisent au travail leurs chevaux de labour, ses tableaux sont presque toujours plus grands que nature. L'exagération de l'échelle leur fait perdre beaucoup de l'impression d'intimité que pourrait leur donner leur excellente facture. Edouard Van Den Bosch, lui, transpose dans les tableaux d'animaux la littérature de la peinture de genre. Il ne suffit pas que le gris d'une robe

de chat soit accordé avec le blanc de livres ou de bougies et avec le noir d'un bureau et d'un encrier. Il faut que le chat ait sauté sur le bureau et ait occasionné de funestes ravages parmi les manuscrits d'un savant. Viennent ensuite les représentants du dilettantisme, pour qui les animaux ne sont que des masses d'une tonalité précieuse. Louis Van Kuyck peint des écuries et fait se détacher délicatement de la muraille brunâtre les robes grises, blanches et brunes des chevaux. Ed. Van Der Meulen, comme Joseph Stevens, fait une harmonie piquante du brun d'un gros carlin et du vert d'un fauteuil. Il n'y a plus ni pathétique ni littérature comme du temps de la peinture d'histoire. L'on ne peint plus les animaux que parce que leurs valeurs brunes et grises se juxtaposent bien au vert du paysage et parce que leur flegme philosophique incarne si bien la paix de la nature. Alfred Verwée, notamment, à pour la peinture belge la signification qu'a Troyon pour la peinture française. Il est le spécialiste des grasses dunes flamandes, où paissent des bêtes saines et robustes, et au-dessus desquelles pèse un ciel gris, sillonné de nuages lourds de pluie. La légèreté et la vibration de l'at-

mosphère manquent généralement à ses tableaux, mais ils exhalent cependant une puissante odeur de terre. Sa meilleure œuvre est intitulée : *Au beau pays de Flandre,* et dans tous ses tableaux il a saisi le caractère de la terre flamande. Qu'il peigne de majestueux chevaux de trait qui traînent une pesante charrette de foin au travers d'une campagne fertile, des vaches grasses étendues comme assommées dans des tourbières marécageuses, de puissants bœufs qui, sous le joug, écrasent lourdement la glèbe, toujours ces animaux massifs, véritables alluvions de nourriture accumulée, semblent des symboles de la nature grasse et généreuse, débordante de santé. Marie Collaert est à Verwée ce que Rosa Bonheur est à Troyon. Elle n'a pas la force du maître, mais elle communique cependant à ses œuvres une impression idyllique et familière. Comme autres animaliers belges, nous citerons encore Xavier De Cock, Jules Montigny, J.-H.-L. De Haas et Léon Massaux qui personnifient si bien cette joie flamande pour tout ce qui est lourd, puissant et d'une animalité flegmatique.

Après que les paysagistes et les animaliers eurent attiré l'attention sur la vie



Alfred Verhaeren. — *Le Crucifix.*

de l'atmosphère, la victoire des tendances impressionnistes s'accomplit également dans le domaine de la peinture de figures. Ce qu'avait été Courbet pour la génération de 1850, Manet le fut pour celle de 1870. Il n'y a pas de tableaux de Manet dans des collections bruxelloises, mais en revanche plusieurs Belges travaillèrent à Paris. Celui qui, le premier, servit d'intermédiaire entre ses compatriotes et Manet, fut Félicien Rops. L'on oublie trop souvent que le grand acquafortiste fut également un peintre qui possédait, d'une façon tout à fait magistrale, la technique de l'impressionnisme.

Manet avait peint vers 1860, avant d'en arriver à la véritable décomposition des couleurs, des tableaux, comme le portrait d'*Eva Gonzalès* et *le Déjeuner dans l'atelier*, dans lesquels il accordait du rose et du blanc, du jaune citron et du tendre bleu clair, en un mot, toutes des nuances pâles et légères, en une gamme de tons raffinés et frais. Rops se meut dans la même note.

Il y a au Musée de Bruxelles une de ses aquarelles, l'*Attrapade*, une scène de restaurant de nuit parisien. Une cocotte en robe blanche bordée de noir, un ruban de velours noir au cou, une ceinture rose entou-

rant les hanches, dans la main un éventail rose, descend un escalier. Une autre femme en bleu clair, un éventail bleu suspendu à la taille, un ruban bleu dans les cheveux, furieuse lui montre le poing. Du haut du palier des garçons en tablier blanc, des messieurs en habit, des cocottes en violet, bleu et vert regardent la scène. Tout s'accorde, avec la draperie cramoisie de la rampe d'escalier, en une harmonie fraîche et argentée, qui se trouve dans les premières œuvres de Manet. L'on peut dire la même chose du dessin *Parisine*, qu'il dédia, en 1867, aux Goncourt, et de ses vues de plages qui sont dans des tons noir, gris et vert très délicats. Il est singulier que ces peintures de l'acquafortiste ne soient pas mentionnées par la grande majorité de ses biographes.

Mais Rops ne fut pas le seul qui fit penser à Manet. Un autre qui a des rapports directs avec le grand Français est Henri Evenepoel, le maître spirituel, mort trop tôt, hélas! qui se fit connaître lors de l'exposition universelle de Paris de 1900. L'on y voyait le grand tableau de l'*Espagnol devant le Moulin rouge*, qui évoquait si singulièrement les œuvres de la période espagnole de Manet. Au Musée de Bruxelles il y a de lui un

enfant jouant qui pourrait également porter la signature de Manet. Un bébé, en robe bleue-blanche et bas noirs, a étalé autour de lui des jouets jaune citron et blancs. Toutes ces valeurs fraîches s'accordent discrètement avec la muraille bleue-grise. La parenté entre Manet et James Ensor n'est pas moins frappante. Dans *le Lampiste,* un gamin habillé de noir, qui arrange une grande lanterne, s'enlève sur une muraille gris perle. C'est une variante du fifre de Manet.

Sous l'influence de ce maître, la création belge entra en fermentation. Les luttes de l'Impressionnisme commencèrent. Il se forma des groupes indépendants, des « sécessions ».

Le Musée de Bruxelles possède un bon groupe peint par Edouard Lambrichts, qui, dans sa fine tonalité blanche-grise et noire, rappelle celui où le maître impressionniste Fantin Latour se représenta entouré de ses amis. C'est pour la Belgique un document très important. Car il nous montre les indépendants belges, les fondateurs de la Société libre des Beaux-Arts, le groupe progressiste auquel se joignirent, au cours des années, presque tous les jeunes Belges de talent. En

1870 eut lieu la première exposition. En 1871 le journal *l'Art libre* commença à paraître. Les jeunes y exposaient leurs idées, la plume à la main : ils voulaient, en suivant leurs propres impressions, peindre les choses, comme ils les voyaient. Manet et Monet avaient montré le chemin que devait suivre aussi la peinture belge si elle voulait devenir un art vrai et vivant. Bref, l'on croyait avoir trouvé la pierre philosophale. Et les espérances étaient infinies.

En réalité, lorsqu'après trente ans l'on parcourt les salles du Musée de Bruxelles, l'on ne saisit pas bien ce que signifiaient tous ces combats, pourquoi furent lancés tous ces manifestes qui devaient bouleverser l'univers. Car les nouveaux tableaux ne diffèrent pas tant que cela des anciens. Il y a bien quelques aquarellistes, comme Cassiers, Uytterschaut, Hagemans, Stacquet et Franz Charlet, qui retiennent sur leurs blocs des impressions très fraîches et vaporeuses. Mais, en général, il est difficile de concevoir de plus grandes divergences que celles qui existent entre les productions des Impressionnismes français et belge.

En France, l'air, la lumière, la vie animée sont les caractéristiques; celles des tableaux



CHARLES HERMANS. — *A l'aube.*

belges sont encore aujourd'hui l'huile et le repos.

Cette opposition s'explique d'ailleurs suffisamment par la diversité de tempérament des deux peuples et la différence de climat des deux pays. Le Flamand a quelque chose de flegmatique dans tout son être, quelque chose de pondéré dans ses mouvements. Aussi, le but des artistes belges ne pouvait-il pas être, comme le font Degas et Renoir, de fixer des mouvements instantanés et nerveux. Les ours ont de la peine à danser. Il leur est plus commode de marcher à quatre pattes.

D'autre part, un pays gras et fertile, au-dessus duquel s'arrondit un ciel gris et trempé d'humidité, n'offre pas l'occasion d'entonner des hymnes joyeux à la lumière, de poursuivre les caprices des rayons de soleil.

Au fond, les nouveaux tableaux ne diffèrent des anciens qu'en ce que la note d'ensemble n'est plus d'un brun juteux, mais se fond dans un jour lourd et gris. Camille Van Camp peint encore, en 1878, une *Mort de Marie de Bourgogne* — comme Hellquist et Pradilla — et cherche à insuffler une nouvelle vie à la peinture d'histoire, en l'amal-

gamant superficiellement avec la peinture de plein air. La même année, Jan Verhas expose *la Revue des écoles*, le fameux tableau dans lequel tout — depuis les messieurs en habit noir, les institutrices en gris, jusqu'aux petites filles en blanc, jaune et rose — est soigneusement accordé dans les tons de Manet, sans cependant qu'aucune impression de plein air en résulte. Alfred Hubert, Léon Abry et Joseph Van Severdonck font manœuvrer des soldats en uniforme bleu foncé dans un terrain verdâtre, sur lequel pèse un pesant ciel gris noir.

Le représentant attitré de cette robuste, mais prosaïque *école du gris*, est Émile Wauters. A ses débuts, il avait pratiqué avec une grande virtuosité le coloris des vieux maîtres. Dans son tableau d'*Hugo Van der Goes*, que ses frères de couvent cherchent à calmer par la musique, il a brossé, dans les tons des anciens Espagnols, les frocs noirs de moines, les costumes blancs, rouges et noirs des enfants de chœur et le froc brunâtre d'Hugo, et cela avec une une maîtrise que l'on ne retrouverait que chez Roybet. Plus tard, une claire lumière de jour vint éclairer sa palette noire et grise. C'est, d'ailleurs, tout ce que son

art énergique et très matériel a de commun avec les productions de l'impressionnisme. Dans ses portraits, il ne songe pas à saisir des nuances fugitives de l'expression et du mouvement. Les personnages sont lourdement carrés sur leurs jambes, comme cimentés. Son *Sobieski devant Vienne* serait, sous le jour gris répandu dans l'atmosphère, un tableau de soldats d'ancien style. Quant à son panorama *le Caire et les bords du Nil*, il prouve que, même dans le Midi, il resta bien le Flamand. Besnard aurait, dans une toile semblable, peint tout le scintillement, toute l'ivresse du soleil de l'Orient. Le ciel aurait flamboyé dans toutes les nuances orangées. La lumière aurait joué capricieusement sur des manteaux bleu clair et des bottes jaunes, sur des burnous blancs et des fez rouges. Wauters a transposé l'Orient en Flamand. Il passe des hommes à la robustesse animale, des Nubiens avec une peau grasse, brune, luisante. Les oranges semblent enduites d'huile. Les ombres, au lieu d'être bleuâtres, sont brun foncé. Les voiles des navires font l'effet de n'être pas en toile, mais en cuir trempé d'huile. Les plaines ne sont pas desséchées et brûlées par le soleil, mais ressemblent à des bourbiers fangeux.

Cela donne bien la note de la peinture belge.

La Belgique est un pays gras et opulent. C'est une joie, à Bruxelles, de voir ces fillettes, encore enfants et déjà si femmes, ces dames, à la marche molle et balancée et aux larges hanches fécondes. Aussi rapidement le chiffre de la population tombe en France, aussi rapidement il croît en Belgique. Et l'art participe à cette même note de *Fécondité*. Les tableaux sont sanguins et sensuels, crevant de santé. Il leur manque, en vérité, la finesse nerveuse qui fait le charme de la peinture française.

Que l'on regarde les paysages. Dans tout le Musée de Bruxelles, un seul tableau m'a frappé, qui, par la vaporeuse légèreté de l'exécution, aurait pu être d'un Français. Il est intitulé *Avril à Tervueren* et a pour auteur Lucien Frank. Des pommiers en fleurs et de tendres bouleaux, qui poussent leurs premières feuilles, sont peints avec la verve pétillante de Claude Monet. Du reste, l'on rencontre rarement de telles impressions dans des tableaux belges. Les regarder, c'est prendre un bain de boue. Isidore Verheyden peint l'impression rassasiée de brumeux jours d'octobre, alors que les chasseurs arpentent,



Alexandre Struys. — *La Visite au malade.*

fusil au bras, les campagnes; des feuilles d'un jaune rouillé recouvrent le sol brunâtre et humide, une épaisse mousse verte tapisse les troncs d'arbres. Même dans ses paysages de printemps, la nature a déjà quelque chose de savoureux, de rassis, de bien nourri. Sous les pommiers en fleurs se reposent des poules et des bestiaux qui ruminent. Franz Courtens, de même, est surtout chez lui dans les bois automnaux, lorsque les feuilles jaunes, rouges et brunes descendent en tournoyant de la couronne des arbres, et que la pluie ruisselle au travers du feuillage clairsemé. Ou bien ce sont des paysans qui, le dimanche matin, venant de l'église, rentrent chez eux par un humide chemin de sable, le long d'une haie d'un vert frais; ou des paysannes qui, dans un paysage humide, au bord d'un étang couvert de roseaux, traient leurs vaches dont les pis sont gonflés à en crever. Chez lui, pas de soleil desséchant, rien de sec, de poussiéreux, mais aussi rien de vaporeux, de tendre. Ce ne sont que potagers luxuriants, que routes détrempées, que clairières humides. Le grand format de ses œuvres ne vise pas à des effets intimes, mais forts et vigoureux. Ainsi Rubens écrivait un jour, à propos de ses paysages : « Je

confesse d'être, par un instinct naturel, plus propre à faire des ouvrages bien grandes que de petites curiositez. » — Emile Claus décompose les couleurs à la façon de Claude Monet, tandis que dans le choix de ses motifs le Flamand réapparaît. Des taches de soleil se jouent sur la robe de majestueux bestiaux, qui rentrent, gavés, de la prairie à l'étable. Ou bien ce sont des pêcheurs qui retirent de l'eau fangeuse leurs filets remplis de gros poissons chatoyants. Le tableau gigantesque — qu'il avait exposé à Paris, à la Centennale, — avec les puissants bœufs qui se baignent dans la rivière — est jusqu'à présent ce qu'il a produit de plus considérable.

Et que l'on passe d'un tableau à l'autre, la note est toujours la même. M[lle] Beernaert peint des vaches ou des moutons répandus dans des campagnes marécageuses entrecoupées de roseaux, ou bien de beaux arbres séculaires qui se reflètent dans des étangs vaseux. Ce n'est pas la mélancolie de l'automne, mais sa quiétude rassasiée. Henri Van der Hecht, Henri Van Seben et Adolphe Hamesse nous conduisent dans des pays de dunes, oppressés par d'humides nuages d'orage. Ou bien des arcs-en-ciel sont, comme

chez Rubens, tendus au-dessus de prairies fertiles, sur le sol tourbeux desquelles paissent des vaches grasses. Des barques, aux flancs tapissés d'une mousse épaisse, reposent à la berge de petits étangs marécageux. Victor Gilsoul et Alexandre Marcette peignent des canaux, ou de larges fleuves aux berges plates : des oiseaux de marécages planent au-dessus des flots sombres, et les rayons de soleil s'épandent avec une lourdeur huileuse sur le miroir des eaux. Emile Van Doren cherche, durant les heures bleues du crépuscule à égaler Billotte et Cazin. Cependant les rayons de lune, ne dansent pas en rondes argentées sur les plaines vaporeuses, mais ils coulent comme de l'huile sur des tourbières. Franz Van Leemputten donne à ses vues de dunes un gris nébuleux. Les roues des charrettes creusent de profondes ornières, et les paysans qui, portant des râteaux et des bêches, reviennent du travail, s'enfoncent profondément avec leurs sabots dans le sol argileux. Jean De Greef et Théodore T'Scharner peignent des étangs vaseux, avec des cigognes grisâtres plantées, emmi les roseaux verdâtres, comme des symboles de la fécondité. Gustave Den Duyts préférait les

impressions d'hiver finissant, alors que la neige fond et qu'il n'en reste plus sur ce sol qu'une croûte blanc sale. Dans *la Fenaison*, de Franz Crabbeels, le foin n'est pas sec et n'embaume pas. Il est trempé de pluie, presque moisi. Des moutons boivent dans des flaques qui se sont formées sur la prairie. Même le néo-impressionniste Van Rysselberghe se soumet à ce même caractère de la production belge. En effet, déjà à l'époque de Rubens, l'art flamand visait plutôt aux grands effets décoratifs, qu'aux impressions douces. D'ailleurs le néo-impressionnisme, plus que tout autre technique, permet de se délecter des couleurs pures, telles que, grasses, elles sortent du tube, et de les juxtaposer les unes aux autres en taches grasses.

Ce que nous avons dit du paysage peut s'appliquer à tous les autres tableaux. La peinture belge est, dans son ensemble, un art robuste et sanguin, auquel toute nervosité raffinée, tout besoin de l'au delà sont étrangers. La bonne vie, la santé, la force exubérante, la joie des couleurs règnent presque sans conteste. Jacques de Lalaing peint, dans son *Chasseur des temps primitifs*, un homme nu, à la peau grasse et bronzée,



LÉON FRÉDÉRIC. — *Les Marchands de craie.*

entouré d'énormes dogues à l'allure de fauves. C'est la joie de vivre, indomptée, sauvage, la force animale qu'avait Rubens. Franz Meerts donne à des intérieurs de maisons de paysans — une grosse vieille femme pelant des pommes de terre — un brun généreux et savoureux. Léon Herbo, ainsi que les deux Oyens — David et Pierre — peignent des scènes d'atelier et de pittoresques coins de chambre, avec des couleurs si grasses, si huileuses, que la contemplation de leurs tableaux donne presque envie d'un petit verre de genièvre. Même les natures mortes ont cet aspect gras et exubérant. C'est une exception lorsque Alice Ronner peint des chardons, des brocs d'étain, des pensées, lorsque Georgette Meunier harmonise des roses tées et des sureaux en teintes pâles et fraîches. En général, l'on n'aime que les couleurs éclatantes et sensuelles. Pas de pâles reines-marguerites, pas de tendres rameaux fleuris.

L'on compose, avec la gourmandise d'un viveur, de rouges coquelicots, de calthes et de toutes sortes de choses comestibles, des natures mortes gigantesques, savoureuses et appétissantes comme celles de Snyders ou d'Adrien Van Utrecht. Alfred Verhaeren

notamment est maître dans ce domaine. Homards, citrons, canards, champignons, viande crue, raisins, cerises, choux-fleurs, cornichons, brunes terrines de foie gras, jambons, pain noir, oignons, salades, fromages, en un mot, de plantureux déjeuners sonnent dans ses tableaux de vrais fanfares en rouge, en vert, en brun et en jaune. Ses tableaux d'intérieurs sont tenus dans les mêmes tons forts, voluptueux et plantureux. Des cartons d'un bleu séveux, des meubles bruns, rouges, des livres jaunes, des vases vert sombre et un tapis de table cramoisi, y célèbrent des orgies de couleur. Le centre d'un de ses tableaux est occupé par une énorme palette bariolée qui semble un symbole de l'essence même de la peinture belge. Que l'on songe à la finesse anémique, que Puvis mit à la mode en France. Les Flamands, en leur amour de la santé et de l'éclat sensuel, ne connaissent que la couleur robuste, sensuelle, éclatante.

Cependant, toute la production artistique belge ne se maintient pas dans cette note de *fécondité*. Car la Belgique n'est pas seulement le pays du repos et du confort. C'est aussi le pays du travail et de la faim. Presque nulle part ailleurs, l'opposition de la

richesse et de la misère n'est aussi frappante. C'est ici que le prolétariat lutte avec le plus d'énergie contre le capitalisme. Ainsi s'explique que la peinture belge joue un plus grand rôle dans la question sociale que partout ailleurs. Le ton que Wiertz avait donné, et qui est si strident dans les tableaux de De Groux, règne encore maintenant. Seulement l'agitation a revêtu une forme artistique plus pure. Dans beaucoup d'œuvres, un souffle révolutionnaire, une atmosphère de révolte, semble être le tonnerre précurseur de l'orage.

La première toile, par laquelle la peinture de plein air célébra son début en Belgique, *l'Aube*, de Charles Hermans, qui date de 1875, appartient déjà à cet ordre d'idées. Il y a quelque chose d'importun, dans ces antithèses cherchées, entre le luxe et la pauvreté, entre la vertu et le vice. D'un côté, le débauché, en habit, le chapeau de travers, titubant aux bras de deux filles hors du restaurant illuminé, débouche dans l'atmosphère grise du petit jour — de l'autre, les ouvriers, qui, gravement, conscients de leur devoir, se rendent à leur ouvrage journalier ; une femme lance aux cocotes des regards à moitié envieux, à moitié méprisants. Her-

mans est un transfuge de la vieille peinture d'histoire, auquel il fallait des antithèses qui s'entre-choquent, et un effet bruyant et facile. Le tableau fut d'ailleurs pour lui un coup de hasard. Ni les *Conscrits* de 1878, ni le *Bal de l'Opéra* de 1880 n'eurent un succès semblable. Néanmoins *l'Aube* marque une étape de la peinture belge. De plus, ce fut le premier tableau de plein air, avec personnages grandeur nature, et il ouvrit cette route que d'autres continuèrent avec un art plus élevé.

Nombreux sont les peintres qui s'occupent du travail, des soucis et des souffrances du peuple. Théodore Verstraete, dans sa toile *Après l'enterrement*, montre un vieux paysan qui, titubant au bras de son fils, revient du cimetière. Jan Mayne peint des processions : des paysans, conduits par des prêtres portant le saint sacrement, qui s'en vont sur la plage pour conjurer les flots courroucés ; ou bien des paysannes, sombres et résignées, dans la cour de leur cabane ruinée. Evariste Carpentier traite encore des antithèses romanesques : il fait échouer deux élégantes touristes, la mère et la fille, au hasard d'un relais, dans une auberge remplie d'ouvriers et de rouliers, qui les regardent avec mé-



LÉON FRÉDÉRIC. — *La Moisson.*

fiance. Tout cela ne signifie pas grand'chose. Ce sont de faciles idées de peintres. Mais les *Marchands de craie*, de Léon Frédéric, bien que peints il y a vingt ans, portent encore aujourd'hui.

Léon Frédéric est un artiste d'un talent très complexe. Dans ces dernières années, il s'est promené au travers des domaines les plus divers. L'on a vu de lui à la Centennale de Paris le grand tableau avec les enfants nus et roses, qui se précipitent en riant dans le tourbillon de la vie, et qui sont saisis par les flots et engloutis dans les profondeurs. Comme paysagiste, il a cherché, dépassant le plein-airisme, un art de lignes solennelles et sévères. Et de nouveau dans d'autres tableaux — comme dans cette œuvre singulière, où l'on voit un homme nu et un squelette, et à côté sur une chaise une jaquette noire, une chemise blanche et un haut de forme noir — c'est le peintre qui parle — le peintre qui groupe des choses fines et colorées, en de raffinés tableaux d'accessoires. Mais son œuvre la plus grande, immortelle, restera le triptyque des *Marchands de craie*, qu'il peignit en 1882. En vérité, la peinture de pauvres gens de Raffaelli et de Roll semble un beau mensonge,

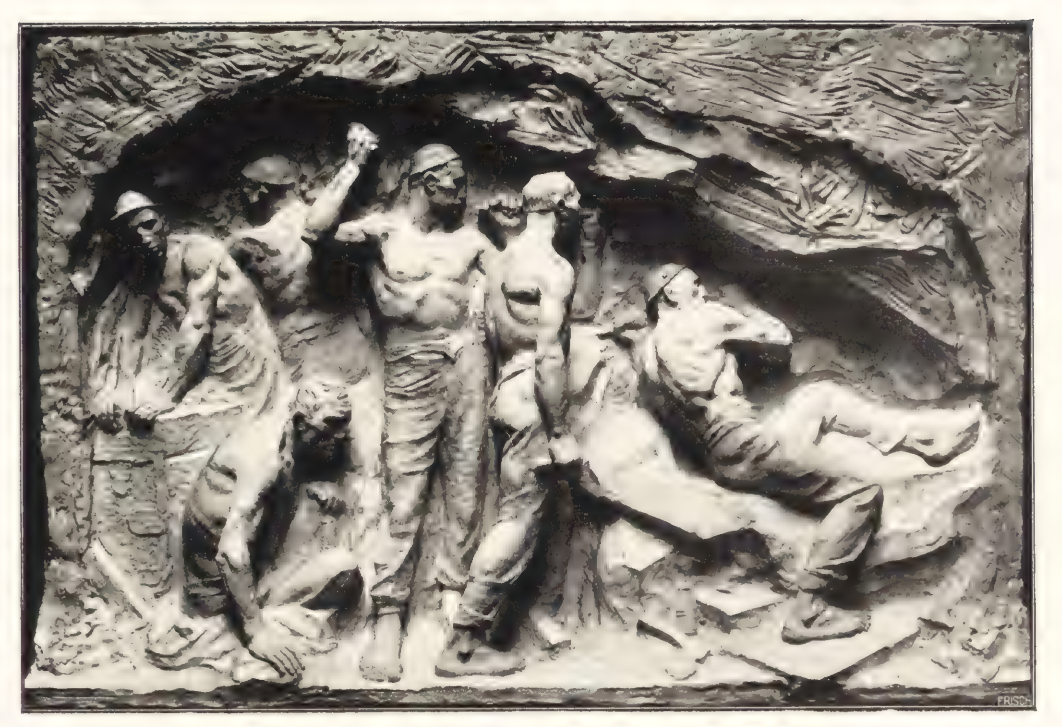
un optimisme adoucissant à côté de cette toile. La petite fauvette de Bastien-Lepage est une fille de roi à côté de ces hommes abêtis, dans l'existence desquels ne luit pas un rayon de soleil, qui ne connaissent que la misère, la misère nue de la vie. Ils se sont mis en route dès l'aube : ils suivent une route navrante, longue et droite, bordée d'arbres dénudés, qui longe des champs désolés et monotones. Le père, phtisique, tient son gamin par la main, et porte le plus petit enfant sur le dos dans une hotte. La fille marche en avant, malade, le sang vicié, un bandeau autour des joues gonflées. Le panneau central nous les montre prenant, hébétés et sans joie, leur repas de midi, dans un paysage désolé. Ils sont assis autour d'une casserole malpropre avec des pommes de terre à moitié pourries ; là auprès une cruche brisée : c'est un assemblage, qui serre le cœur, de loques et de pieds-bots, de crasse, de misère et d'abaissement. Le soir ils s'en retournent à leur hutte, par la même chaussée qu'ils arpentaient le matin. La répétition de ce même motif augmente encore l'impression poignante. On sent l'éternelle monotonie, sans horizon et sans espoir, dans laquelle se déroule toute

la vie de ces êtres. A cela s'ajoutent les couleurs grises, faméliques du paysage, qui sont dans un accord si terrible avec la grise misère des êtres. Enfin comme une amère dérision, la forme de triptyque qui fait de l'œuvre un tableau religieux. Jadis, Jordaens avait peint en Belgique ces fêtes des rois, ces orgies d'ivresse, où l'on ne fait que s'empiffrer et se soûler, que hurler et tapager. L'on dirait que ce soit par une ironie de l'histoire, que ce tableau d'autel de la misère, cette épopée de la faim, ait vu le jour ici.

En fait, la Belgique n'est pas seulement le pays où l'ouvrier est affamé et corvéable, c'est aussi le pays où il domine comme un roi. L'on ressent une impression extraordinaire à séjourner à Mons, dans le pays noir, où l'on extrait le charbon de la terre, ou de parcourir les fonderies, les aciéries et les ateliers de construction de Seraing, où des poings puissants forgent les locomotives et les steamers du royaume. Ici, au milieu de cette forêt de hauts fourneaux et de machines à vapeur, de marteaux-pilons, de laminoirs, de pompes et de tours cuirassées, de grues, de cheminées, de tuyaux et de presses hydrauliques, l'on sent toute la

grandeur de notre époque. L'on apprend à connaître ce que Courbet appelait les *saints et les miracles du* XIXe *siècle.* L'on éprouve combien est absurde l'opinion de Ruskin, qui dit que la nature qui travaille y perd sa beauté. Au contraire, il semble qu'elle ne soit annoblie que par le travail.

Quelle grandeur singulièrement sublime a ce paysage ! Ici s'étendent à perte de vue des dépôts de bois, de troncs d'arbres géants, desquels l'on taillera des mâts de navire. Là s'élèvent de la plaine, comme des pyramides fossiles, de puissants monticules de déchets de houille. Le sol est partout sillonné de rails. La fumée, échappée de milliers de cheminées de fabriques, noircit le ciel. Dans la Meuse sont amarrées des masses de chalands chargés de charbon. L'on voit des flammes jaillissant des hauts fourneaux, et des figures puissantes, noircies par la fumée, qui passent et repassent devant des foyers ardents. De tous côtés des hurlements, des bruits de marteau, des grondements. Le sol tremble sous la trépidation des machines géantes. Puis le soir, lorsque vient l'obscurité, un fantastique bizarre enveloppe toutes choses. Le paysage s'étend en lignes allongées et graves. Les sombres



CONSTANTIN MEUNIER. — *La Mine (d'après un relief).*

charbonnages se dressent, comme des fantômes, sur l'horizon nocturne. L'obscurité est traversée par les rayons blancs, jaunes, rouges, verts et bleus des fanaux des locomotives et des signaux. De la fonte bouillante coule des hauts fourneaux, comme la lave que vomit l'Etna. Certes, un romantique n'aurait pas éprouvé le charme de telles impressions. Mais sur nous qui avons lu *Travail*, de Zola, la beauté de cette nature en travail agit presque plus fièrement que celle de la nature virginale et libre.

Aussi imposante que l'impression que donne ce champ de bataille du travail, est celle que l'on ressent en parcourant, un dimanche après-midi, les petits villages d'ouvriers qui s'étendent tout autour des usines. Il ne s'agit pas ici de besoin ou de privation. L'on n'y voit pas d'infirmes, pas d'enfants qui mendient. De proprettes maisons de briques couvertes d'ardoises, avec d'appétissants rideaux blancs, avec balcon et jardinet, se pressent les unes à côté des autres. Là, c'est un ouvrier, en bourgeron bleu fraîchement lavé, qui conduit son gamin à la promenade. Là une femme d'ouvrier, enceinte, est assise entourée de ses enfants qui la choient, et semble dans

l'encadrement de la porte une Madonna del Parto. Au cabaret du coin dansent les garçons et les filles. Un peu plus loin, s'élève l'édifice altier de la *Coopérative ouvrière*. Cette enseigne ne renferme-t-elle pas toute une tranche d'histoire universelle? N'exprime-t-elle pas tout ce qui, dans l'espace d'un siècle, s'est accompli depuis la Révolution de 1789? Ce n'est pas l'ouvrier qui singe le bourgeois, fait des courbettes devant le fonctionnaire, ce n'est pas non plus l'ouvrier qui s'enivre pour oublier sa peine. C'est l'ouvrier dont la vie est réglée et qui sait ce qu'il représente. C'est l'ouvrier, qui nous montre que le socialisme n'est pas un fantôme ; un homme de l'avenir qui librement et conscient vit dans un monde où il n'y a ni rois ni princes, ni oisifs ni parasites, mais où chacun occupe la place que lui assignent son activité et son intelligence.

Que de beautés d'art il y a à recueillir ici ! C'est merveille à voir que ces maisons rouge sombre sur le sol noir ; devant, les lattis enduits de goudron et les petits potagers où poussent les légumes vert d'eau ; sur le rouge de la muraille de brique s'enlèvent les manches de chemises blanches d'un homme, ou le corsage plus foncé d'une femme. Le

tout est baigné dans cette atmosphère assombrie par la fumée, qui adoucit tout ce qui est criard, et qui fond en une harmonie les couleurs les plus opposées.

En réalité, cela appelle encore bien plus la sculpture que la peinture. Quelle impression misérable fait notre corps atrophié à la table de travail, à côté de celui de ces ouvriers, qui s'avancent avec la puissance de Huns antédiluviens ! Quel rythme majestueux dans les mouvements de ces forgerons, lorsque d'un bras puissant ils brandissent le marteau ; dans ceux de ces débardeurs, qui manient de lourdes chaînes, des câbles, des ballots comme de gigantesques jouets. La simplicité de leurs vêtements est comme faite pour la sculpture : ces blouses, qui forment des plis lapidaires, les larges masses de ces tabliers de cuir, ces sabots, desquels le corps s'élève comme d'un piédestal.

Il faut célébrer en Constantin Meunier, celui qui le premier sentit la beauté de ce monde d'ouvriers, et ce n'est évidemment pas l'effet du hasard, si le grand style de la représentation de l'ouvrier a été trouvé en Belgique, le pays des ouvriers, des usines et des charbonnages.

Meunier était lui-même sorti du peuple.

Il était le fils d'une veuve, qui avait nourri ses sept enfants du travail de ses mains. C'est sans doute par un de ces besoins de contraste qu'a l'âme, qu'il fut pendant un certain temps un imitateur de l'antique. Il se sentait attiré vers les dieux hellènes, parce qu'ils sont si joyeux, si détachés de toutes les souffrances terrestres. Mais à la longue, ce monde de la belle illusion ne put le retenir. Lorsqu'après ses premiers essais peu réussis, il passa de la sculpture à la peinture, il débuta par un tableau qui faisait le plus grand contraste imaginable avec ses œuvres antérieures : *Une Sœur de charité lave un cadavre.* Puis vinrent d'autres toiles dans lesquelles, comme Dubois et Joseph Stevens, il s'efforçait à atteindre le coloris des maîtres. Dans son *Épisode de la guerre des Paysans*, des figures sinistres et sauvages se détachent sur un grave paysage brun foncé. Le ciel est noirâtre et sillonné de nuages. Dans son *Intérieur de la manufacture de tabacs de Séville*, les visages pâles des ouvrières s'enlèvent d'une façon très raffinée sur le fond sombre. Les vêtements colorés sont dans la belle tonalité des premières œuvres de Munkascy, des scènes espagnoles de Max Michaels et des



Albert Baertsoen. — *Petite Ville flamande le soir.*

plumeuses d'oies de Liebermann. Deux femmes sibyllines, qui sont monumentalement campées au premier plan, indiquent bien, qu'ayant débuté dans la sculpture, c'était en sculpture qu'il exécuterait ses œuvres les plus hautes. Dans ses œuvres postérieures, il se découvrira lui-même. L'union du moderne et de l'antique, du naturalisme et du style s'est accomplie.

En 1880, Meunier était allé dans le Borinage, le noir pays charbonnier des environs de Mons. Là, entre les fumantes cheminées d'usines et les bâtiments fuligineux des charbonnages, il eut la révélation de la voie dans laquelle il devait marcher. La préoccupation constante de sa vie fut dès lors l'activité des mineurs et des ouvriers d'usine. Ici ce sont des mineurs, au petit jour, attendant la descente dans le puits. Là, ce sont des forgerons qui apparaissent dans l'embrasement des hauts fourneaux, ou bien laissent tomber avec fracas le marteau sur l'enclume. Ou bien une catastrophe minière vient de se produire. Les victimes, éclairées par la lueur tremblotante de falots, sont étendues sur des civières de bois, et une mère, pétrifiée par la douleur, cherche son fils parmi les morts. Ou bien ce sont des ouvriers

d'usine qui le soir, sous un ciel obscurci par la fumée, rentrent chez eux traînant leurs sabots, tandis que leurs femmes les attendent sur le pas de la porte. Ou bien ils sont étendus dans une prairie, lorsque le dimanche les cheminées d'usine ne fument pas et que pour quelques heures un ciel gris clair se voûte au-dessus des sombres montagnes de scories et les maisonnettes de briques rouges.

Souvent pour caractériser ces œuvres, l'on a rappelé *Germinal*, de Zola. Quelque proche que soit le parallèle, la différence est cependant bien grande. Les peintures que Zola nous a laissées de la misère, de la sombre et végétative existence des ouvriers, ont leur pendant dans les *Marchands de craie* de Léon Frédéric, et aussi dans les hommes puant le genièvre et les pauvresses déguenillées de De Groux. Cette humanité tremblante aux visage fanés, au dos voûté et à la marche traînante, elle s'est redressée, dans les œuvres de Meunier, avec une fierté royale. Elle a dans le regard et l'attitude le *terribile* des figures de condottieri d'Andrea del Castagno. Voyez ces débardeurs qui s'avancent sans fléchir, comme des cyclopes, portant sur le dos des caisses pesant

des quintaux. Voyez avec quelle tranquille conscience de leur force, ces mineurs luttent avec la terre, voyez les gestes monumentaux avec lesquels ces forgerons brandissent le marteau. Meunier ne connaît ni la sensiblerie mélodramatique, ni le pathos des agitateurs. Il néglige tout ce qu'il y a de petit, d'anecdotique dans la forme, et ne montre que le rythme majestueux que le travail donne au corps. Le secret de sa grandeur réside en ce qu'il a le sentiment du rythme, en ce qu'il sait tout ramener à des lignes simples et décisives. Les lourds vêtements de travail, les chemises de laine grossière et les raides tabliers de cuir, les grosses guêtres et les forts sabots sont rendus en masses si bien délimitées ; la silhouette des figures, la façon dont elles sont campées, ont un cachet de force si primordiale, que rien que de cela se dégage une impression de sublime. Et ce sublime le rapproche des Grecs autant que de Millet. De même que celui-ci a vu le caractère biblique et patriarcal dans la vie des paysans, de même Meunier a saisi l'héroïsme dans la vie de l'ouvrier, et a créé pour le tableau d'ouvrier le grand style, que Millet avait donné à la peinture des paysans.

Cependant ne vivons-nous que dans le présent? N'épions-nous seulement que ce que doit nous apporter un avenir beau et lointain? Ne portons-nous pas en nous le passé, toutes les pensées et les sensations de siècles dès longtemps enfouis? N'est-il pas beau aussi, après avoir regardé en avant, de tourner les regards en arrière? N'est-il pas bon d'oublier les soucis journaliers, de fuir la vie rude et combative — dans la solitude des villes mortes, où loin du présent tapageur ne vit que le passé silencieux? En dehors des hommes, que nous montre la vie, ne voyons-nous pas dans les tableaux des vieux maîtres, des êtres, vivant une vie, qui bien que fantastique, n'en est pas moins intense? En Belgique, le passé et le présent se tendent la main plus intimement que partout ailleurs. Ce n'est pas seulement le pays où pousse le fer, et où des poings puissants brandissent le marteau; ce n'est pas seulement le pays des kermesses et de la faim. C'est aussi le pays des vieilles cathédrales gothiques et des couvents paisibles, éloignés du monde; le pays où les façades historiées des vieilles maisons, d'antiques statues en bois sculpté se penchent vers nous, comme si elles avaient sur le cœur des con-



Eugène Laermans. — *L'Ivrogne.*

fidences, comme si elles voulaient nous murmurer doucement les secrets qui les oppressent. Dans des villes comme Bruges, le passé se promène avec nous, coude à coude. Il semble nous chuchoter d'étranges histoires. L'on aspire les souvenirs qui, invisibles et cependant opprimants, pèsent sur le sol, l'on entend la voix de ceux qui par delà les siècles, nous parlent du fond d'époques obscures et depuis longtemps éteintes.

Cette sensibilité rétrospective devait trouver son expression dans l'art belge. A côté des artistes qui peignent la vie, martelante et haletante, se trouvent ceux qui se tapissent dans le monde paisible des cloîtres, dans les recoins des villes mortes. Ceux-là aiment le monde, ceux-ci le fuient. Karl Meunier, le fils, mort prématurément, de Constantin, peignait les hôpitaux aux murs blanchis, où des nonnes jeunes et pâles vont, silencieuses et bienfaisantes, d'un lit de malade à un autre. Le tableau de l'*Hôpital Saint-Pierre, à Louvain*, a la forme d'un triptyque. Le panneau central montre une cour paisible avec de vieilles béguines recueillies. A droite, elles prient dans la chapelle, à gauche, elles déambulent dans le cloître. Xavier Mellery et Alfred Ver-

haeren (que nous avions vu plus haut le rutilant peintre de natures mortes), peignent la poésie angoissante de Bruges, des églises solitaires et silencieuses où des matrones, drapées dans leurs mantes noires aux plis monumentaux, prient agenouillées devant des images de saints. De même Alfred Delannois s'entend à communiquer cette impression de repos solennel qui règne dans les vieilles églises vides. Chez Félix Ter-Linden des salles brunâtres et nues avec, au mur, de petits crucifix noirs et où des êtres silencieux, détachés du monde, feuillettent des livres de prières. F. Taelemans fait circuler par les rues hivernales d'un village des vieilles paysannes qui, solennelles en leurs mantes noires, semblent des statues gothiques animées. Clémence Vandenbroeck peint des intérieurs d'églises, où des novices habillées de noir allument des cierges devant les retables.

Naturellement dans ces œuvres le coloris n'est pas celui que l'on rencontre dans le reste de la peinture belge. Des couleurs grasses et luxuriantes détruiraient l'impression. Une lumière livide, vieillie, elle aussi, peut seule envelopper ces choses vieillies et recouvertes de la poussière des siècles. Les

vêtements noirs des béguines tranchant sur les murs blanchis à la chaux des salles d'hôpital, les robes noires des nonnes au milieu des églises grises, obligent d'eux-mêmes à la sobriété des couleurs et inspirent une monochromie distinguée en blanc, gris et noir. De même, les mantes monumentales des paysannes, les frocs, tombant en plis droits, des prêtres incitèrent à observer le cours majestueux des lignes. Bref, ici comme ailleurs, la même réaction se produisit contre l'impressionnisme, qui niait la ligne.

A côté des luministes et des interprètes de la couleur, il y a aujourd'hui, des artistes très raffinés, qui s'attachent à la sévère stylisation de la ligne. Je nommerai Émile Motte, qui à l'instar de Pisanello, ciselle ses portraits, burinés comme des médailles, puis encore une fois François Taelemans, dont les paysans, grandeur nature, accoudés sur leur bêche, monumentaux, dominent, comme des statues, la dune verdâtre qui les environne.

Il est évident que le vieux Brueghel a eu sur ces jeunes Belges une influence décisive en ce qui concerne la vision coloriste et l'effort vers le monumental. Car déjà chez ce

maître se trouve cette monochromie brune et blanche, qui nous attire tant aujourd'hui. Il fait songer au Danois Hammershoy, quand, dans ses paysages d'hiver, il harmonise des maisons brunes et des rues couvertes de neige. De plus, ses figures sont si grandement vues, que, dépassant le portrait, elles incarnent des types qui sont de tous les temps. L'un de ceux chez lequel l'influence du grand Brueghel se fait sentir est Jacob Smits, un artiste inégal, mais intéressant. Son aquarelle *Fin de journée* a la même âpre et sévère harmonie de lignes et de couleurs que les œuvres du vieux Brueghel : des toits noirs, des vaches blanches, une charrette brune, une blouse bleue et une veste rouge. Vient ensuite Auguste Levêque. Le *Fossoyeur*, le *Bûcheron*, le *Boucher*, sont trois figures isolées, groupées en un triptyque que possède le Musée de Bruxelles. Les lignes en sont puissantes, et l'on y trouve non seulement la solennité, mais aussi l'impression inquiétante, qui découle des œuvres du vieux Brueghel. Mais le plus intéressant de ce groupe inspiré de Brueghel est Eugène Laermans. Il y avait de lui, à la Centennale de Paris, ces Ivrognes qui titubent sur une route solitaire, un ta-



Eugène Laermans. — *L'Aveugle.*

bleau étrange, qui rappelait singulièrement la parabole des aveugles. Presque encore plus inquiétant est *le Chemin du repos*, que possède le Musée de Bruxelles. C'est l'heure où, sous un ciel sinistre et lourd, les paysans rentrent de leur ouvrage et suivent le sentier qui par delà la passerelle conduit au village, éclairé par un crépuscule livide. Ils s'en vont, sans pensées, presque hostiles les uns aux autres, abrutis par leur dur labeur. Il ne se passe rien, et cependant il plane sur ce tableau une impression navrante, oppressante qui serre le cœur. Laermans a hérité de Brueghel la façon magistrale dont il sait transporter les choses contemporaines dans le temps, fondre l'individuel dans le typique. C'est de lui qu'il tient les grandes lignes du mouvement et des gestes, et aussi la simplicité des couleurs, juxtaposées en grandes surfaces, à l'instar de l'affiche.

Maeterlinck ! Ne faut-il pas faire descendre aussi Maeterlinck du grand Brueghel, Maeterlinck, dont on ne peut prononcer le nom sans évoquer tout un monde de fantômes? En vérité, il n'est pas nécessaire d'être un visionnaire, il suffit de jeter les yeux autour de soi pour que, en parcourant les rues de vieilles villes belges, l'on sente à ses côtés

des hommes enterrés depuis longtemps, pour que tous les esprits de jadis commencent à parler. Je suis au Béguinage de Gand, et les vieilles femmes, qui sont assises devant leur carreau de dentellières, semblent être celles qui posèrent pour Van Eyck. Je suis devant l'hôtel de ville de Bruxelles, le soir, lorsque la pleine lune répand ses rayons timides sur l'édifice, et il me semble que tous les êtres de pierre qui sont là-haut prisonniers d'un charme dans les niches gothiques, s'éveillent d'une vie mystérieuse et semblent vouloir parler et agiter leurs membres frêles. Ou bien, me voici dans l'église Saint-Pierre, à Louvain. Combien singuliers sont ces retables en bois sculpté, ruisselants d'or! Ces vierges aux yeux éteints ne m'envoient-elles pas, de leurs pauvres corps atrophiés par l'ascétisme et la pénitence, des appels impurs? Ne flotte-t-il pas un rire obscène sur leurs pâles lèvres de bois, car le saint qui leur fait vis-à-vis, leur chuchote un propos lascif? Puis les petits jardins à Bruges, avec leurs blanches giroflées et les reines-marguerites anémiques. Ne va-t-on pas y voir la vierge Marie, attendant l'ange de l'Annonciation, en se promenant, le livre de prière à la main, dans les paisibles che-

mins de gravier? Ou bien la fantaisie grimaçante de toutes ces figures de fontaines, de ces gargouilles, de ces chapiteaux, de ces stalles, de ces jubés, que l'on voit au Musée communal de Bruxelles.

Tout le monde d'Hieronymus Bosch et de Brueghel d'Enfer, n'est-il pas enfermé dans ces cochons, ces anges, ces diables, ces béliers et ces chauves-souris? Le maître colonais de saint Bartholomé n'a pas fait autre chose que d'animer d'une vie inquiétante et perverse les êtres de pierre qui se tapissent sur les pilastres des cathédrales gothiques.

Bien souvent encore, au XIXe siècle, ce monde fantastique a inquiété les peintres. Bien souvent les peintres se sont efforcés à lier dans leurs œuvres les esprits du passé. Déjà avec Théophile Lybaert apparaissent ces tentatives. L'on dirait, en présence de son tableau d'une résurrection de la Vierge, du polyptique de Van Eyck, cependant que les roses blanches devant lesquelles elle prie, infusent à l'œuvre cette impression de cimetière, qui pèse aujourd'hui sur les rues silencieuses de Bruges. Puis vint Edmond Van Hove. Lui aussi fut attiré par « le moyen-âge énorme et délicat ». Cependant il

n'en peignit pas, comme Leys, le côté historique, mais bien plus l'aspect fantastique avec ses diableries. Des hommes de l'époque de Faust, penchés sur de vieux in-folio, évoquent des esprits. De jeunes sorcières apparaissent à des ermites ou périssent dans les flammes du bûcher. Il est souvent commun, appuie par trop, dans ses œuvres, comme Gabriel Max, sur le côté effrayant; mais il partage avec Max l'habileté à produire une impression funèbre assez suggestive.

Mais le passé ne devint véritablement vivant que sous la main de maîtres plus jeunes, et il est tout à fait curieux de constater dans combien de domaines divers le grand art gothique fut un inspirateur fécond. Henry Van de Velde le prit comme point de départ de sa rénovation de l'art appliqué moderne. Il apprit des gothiques la logique conséquente, la clarté mathématique de la pensée constructive. Georges Minne, dans ses sculptures et ses gravures sur bois, évoqua l'ascétisme insensible, l'étourdissant besoin de salut de l'esprit médiéval : en ce temps-là, les hommes appauvris, spiritualisés comme des arcs-boutants gothiques, avec des yeux hagards,



Fernand Khnopff. — *Lys arborescent.*

ruelles et les églises élancées. Il semblerait qu'il ait reçu ici, et non à l'Académie de Bruxelles, ses premières impressions décisives. Et à cela vinrent s'ajouter, lorsque plus tard il fut allé à Paris et à Londres, celles que firent sur lui Moreau et Rossetti, Burne-Jones, Rops et Odilon Redon. Il se sent attiré par toutes les civilisations déchues. Tous les êtres que les vieux maîtres avaient liés par un charme dans leurs œuvres, tous le regardent avec des yeux vivants, lui parlent avec des lèvres réelles. Déjà, la première œuvre, qui fit connaître son nom, était un singulier mélange d'éléments les plus divers. Des jeunes filles reviennent d'une partie de *lawn-tennis*. L'on connaît cela par des œuvres de Lavery, l'on connaît aussi l'esthétique accord verdâtre qui domine les œuvres semblables du maître écossais. Cependant chez Khnopff, ces jeunes filles n'ont rien de femmes du présent. Elles font l'effet d'ombres, vêtues de vêtements sans époque déterminée. Des *memories* pèsent sur elles. L'on dirait que des esprits du passé viennent leur parler. Elles s'avancent silencieuses comme des spectres, les pieds rapprochés, au travers des ombres du crépuscule, comme si elles craignaient de

troubler par un mouvement, par un mot, la sainteté solennelle de l'instant. Ces esprits du passé, Khnopff les évoque également dans ses autres œuvres. Les créatures vivantes, qui posèrent jadis comme modèles pour les maîtres, devenues pour lui des génies, lui murmurent les secrets de l'éternité. Souvent ces secrets ne sont pas bien profonds. Il manque à son tempérament un sang vif et frais, qu'ont seuls ceux qui ont été créés pour être en contact avec la vie, avec la toujours jeune nature. Mais toutes ses œuvres témoignent du goût averti du dilettante affiné : même lorsqu'il copie presque, il sait, grâce à quelque imperceptible nuance, grâce à un « je ne sais quoi », marquer son emprunt du coin de son âme propre. Qu'il peigne des jeunes filles silencieuses, au sourire endeuillé ; des têtes de sphinx qui, froides et impassibles, fixent l'infini ou rêvent de jouissances inouïes ; des yeux qui scintillent d'un éclat profond, insondable, ou des lèvres pâles qui se crispent pour boire du sang — toujours ses créatures sont plongées dans une singulière lueur crépusculaire, comme si elles étaient lentement descendues d'un monde inconnu. L'on dirait d'un ancien maître

ressuscité, mais d'un maître qui, ne portant plus dans la poitrine l'âme des temps révolus, savoure lascivement les sensations neuves, que nous seuls, nés tard, nous connaissons. Meunier et Khnopff — dans ces deux noms sont enfermés deux mondes, les deux accords fondamentaux de notre temps. Là l'enfant de ses œuvres, le rude fils d'un siècle plébéien, qui crée un style nouveau pour des choses nouvelles. Ici l'esthète, le rejeton, au sang bleu, de l'antique civilisation belge, qui ne tire pas de la vie, mais de l'art des anciens, le parfum morbide et fané de ses œuvres.

FIN



FERNAND KHNOPFF. — *Le Secret.*

TABLE DES PLANCHES


M.&T.








R. MUTHER
LA
PEINTURE
BELGE
AU XIX. SIÈCLE